

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η εποχή του:

Παρατηρήσεις στην αττική κεραμική του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.

Τόμος Ι: Κείμενο

Κλεοπάτρα Καθάριου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2000

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Μιχάλης Τιβέριος, καθηγητής Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ. (επιβλέπων)
Στέλλα Δρούγου, καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ.
Σεμέλη Πινγιάτογλου, αναπλ. καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ.

Ημερομηνία έγκρισης:
24 Οκτωβρίου 2000

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ. δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η παρούσα εργασία γράφτηκε στο μεγαλύτερο μέρος της κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στο Ινστιτούτο Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου του Marburg (Οκτώβριος 1995 – Αύγουστος 1996) ως υποτρόφου της Γερμανικής Υπηρεσίας Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών (DAAD), στο Ινστιτούτο Κλασικής Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου της Βέρνης (Οκτώβριος 1996 – Αύγουστος 1997) ως υποτρόφου της Ελβετικής Ομοσπονδιακής Επιτροπής Υποτροφιών για αλλοδαπούς φοιτητές (ESKAS) και στο Αρχαιολογικό Ινστιτούτο του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης (Απρίλιος 1998 – Μάρτιος 1999).

Τους καθηγητές μου Heide Froning στο Marburg και Dietrich Willers στη Βέρνη θέλω να ευχαριστήσω ιδιαίτερα για την αμέριστη συμπαράστασή τους στο ξεκίνημα της προσπάθειάς μου, για τις εποικοδομητικές συζητήσεις μας καθώς και για τις ιδανικές συνθήκες μελέτης που μου προσέφεραν με την επίλυση των πρακτικών και ουσιαστικών προβλημάτων που προέκυψαν.

Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλω επίσης στα μέλη της εισηγητικής επιτροπής, καθηγήτρια Στέλλα Δρούγου και αναπληρώτρια καθηγήτρια Σεμέλη Πινγιάτογλου, για τις συμβουλές τους κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διατριβής και τις γόνιμες παρατηρήσεις τους επί του κειμένου στις διάφορες μορφές του. Για τους ίδιους λόγους ευχαριστώ θερμά και τα άλλα μέλη της επταμελούς επιτροπής, την καθηγήτρια Θεοδοσία Στεφανίδου-Τιβερίου, τον καθηγητή Εμμανουήλ Βουτυρά καθώς και τους αναπληρωτές καθηγητές Ιωάννη Ακαμάτη και Παναγιώτη Βαλαβάνη.

Στον καθηγητή Μιχάλη Τιβέριο, τον πανεπιστημιακό δάσκαλο, μέσα από τη διδασκαλία και το συγγραφικό έργο του οποίου γεννήθηκε το ενδιαφέρον μου για την αττική αγγειογραφία, οφείλω να εκφράσω τις εγκάρδιες ευχαριστίες μου. Τον ευχαριστώ για την εμπιστοσύνη του, την πολύτιμη βοήθεια που μου παρείχε κατά τη διάρκεια της συνεργασίας μας όλα αυτά τα χρόνια και τη συνεχή υποστήριξή του. Εκτός από την υπομονετική καθοδήγησή του κατά τη διάρκεια της μελέτης, καθοριστική ήταν η συμβολή του στη διαμόρφωση του τελικού κειμένου με εύστοχες παρατηρήσεις, σαφείς μεθοδολογικές οδηγίες, νέες βιβλιογραφικές παραπομπές και, τέλος, πολλές γλωσσικές διορθώσεις.

Την Dr. Adrienne Lezzi-Hafter ευχαριστώ όχι μόνο για τις χρήσιμες υποδείξεις της και για την παροχή πολλών πληροφοριών αλλά και για το χρόνο που

μου αφιέρωσε, συζητώντας διάφορα θέματα της εργασίας μου. Για το ενδιαφέρον που έδειξαν για τη δουλειά μου και τη διάθεση να συζητήσουν μαζί μου και να με συμβουλεύσουν ευχαριστώ επίσης τον καθηγητή John Oakley και την αναπληρώτρια καθηγήτρια Barbara Schmidt-Δούνα.

Στα πλαίσια της παρούσας εργασίας χρειάστηκε να επισκεφθώ διάφορα Μουσεία και Συλλογές, για να μελετήσω από κοντά και να σχεδιάσω πολλά από τα αγγεία που εδώ εξετάζονται. Ευγνωμοσύνη αισθάνομαι για την ευγενική τους συμπαράσταση στην προσπάθειά μου αυτή απέναντι στους Dr. P. Amandry, I. D΄Aghion (Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d΄Antiques), Dr. J.Ch. Balty, Dr. C. Tytgat (Βρυξέλλες, Musées Royaux d΄Art et d΄Histoire), Dr. A. Bernhard-Walcher, Dr. K. Gschwantler (Βιέννη, Kunsthistorisches Museum), Dr. F. Boitani, Dr. L. D΄Erme (Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia), Dr. M. Boss (Erlangen, Universität), Dr. M. Denoyelle, A. Kardianou (Παρίσι, Musée du Louvre), Dr. A.M. Esposito, Dr. F. Curti (Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco), Dr. F.W. Hammdorf (Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen), Dr. W. Geominy (Βόννη, Universität - Akademisches Kunstmuseum), S. Giles (Bristol, City Museum), Dr. R.B. Halbertsma (Leiden, RijksMuseum van Oudheden), Dr. M. Honroth (Στουτγκάρδη, Württembergisches Landesmuseum), Dr. P. Liverani, Dr. M. Sannibale (Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco), Dr. H. Müller, Dr. R. Vollkommer (Λειψία, Universität), Dr. V. Paul-Zinserling (Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität), Dr. J. Penndorf (Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum), Dr. H. Pflug (Χαϊδελβέργη, Universität), Dr. P. Poleggi (Civita Castellana, Museo Archeologico dell΄ Agro Falisco), Prof. K. Stähler (Münster, Archäologisches Museum der Universität), Prof. J.G. Szilagyi, Dr. A.M. Nagy (Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts), Dr. M. Vickers (Οξφόρδη, Ashmolean Museum), Dr. J. Vilain, C. Judrin (Παρίσι, Musée Rodin), Dr. I. Wehgartner, Dr. Z. Kotitsa (Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität), Dr. D. Williams, Dr. P. Roberts (Λονδίνο, British Museum) και Δρ. Η. Ζερβουδάκη, Ν. Προκοπίου, Μ. Στασινοπούλου (Αθήνα, Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο).

Για την αποστολή φωτογραφιών ευχαριστώ τους Dr. C. Böhringer (Göttingen, Sammlungen des Archäologischen Instituts der Universität), Dr. J.M.G. Cano (Murcia, Museo), Dr. K. Gex (Λωζάννη), Dr. U. Kästner (Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen), Prof. A. Laansalu (Tartu), Dr. H. Protzmann, Dr. K. Knoll (Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum) και Δρ. Δ. Τσιαφάκη (Malibu, J. Paul Getty Museum).

Για κάθε είδους βοήθεια, πληροφορίες και παρατηρήσεις ευχαριστώ επίσης τους Prof. M. Bergmann (Göttingen), Dr. U. Gans (Marburg), Dr. I. Jucker (Βέρνη), Dr. A. Kauffmann-Samaras (Παρίσι), I. Κιαγιά (ΑΠΘ), Prof. H. Lauter (Marburg), Dr I. McPhee (La Trobe), Prof. Chr. Reusser (Regensburg), Prof. A. Shapiro (Βαλτιμόρη), Dr. A. Zimmermann (Ζυρίχη) και J Zbinden (Βέρνη).

Τις παραστάσεις δυσεύρετων, χαμένων ή αδημοσίευτων αγγείων είχα την ευκαιρία να μελετήσω από φωτογραφίες στο Αρχείο του J.D. Beazley στη διάρκεια της σύντομης παραμονής μου στην Οξφόρδη τον Αύγουστο του 1997. Αυτή κατέστη δυνατή χάρη στην οικονομική βοήθεια του Πανεπιστημίου της Βέρνης (Kommission "Kostenbeiträge für Spesen an Feldarbeiten" der Universität Bern) και την ευγενική προθυμία των Dr. D.C. Kurzt και Dr. T. Mannack. Ουσιαστικής σημασίας για την πρόοδο της μελέτης ήταν και η παραμονή μου το καλοκαίρι του 1998 στο Γερμανικό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο της Ρώμης, τον διευθυντή του οποίου, Prof. P. Zanker, οφείλω να ευχαριστήσω για την εκεί φιλοξενία. Στο σημείο αυτό οφείλω να ευχαριστήσω και τον διευθυντή του Αρχαιολογικού Ινστιτούτου του Πανεπιστημίου της Ζυρίχης, Prof. H.P. Isler, για την άδεια μελέτης στην πλούσια βιβλιοθήκη του Ινστιτούτου.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω, τέλος, όλες τις φίλες και τους φίλους, συναδέλφους και μη, που με βοήθησαν ο καθένας με τον τρόπο του αυτά τα χρόνια της μελέτης. Από αυτούς αναφέρω ονομαστικά τους E. και A. Braunschweig, την Δρ. Σ. Βραχιονίδου, τον αδελφό μου Ν. Καθάριο, τον Δρ. Σ. Κουκουρλή, την S. Luchtenberg, την Δρ. Ε. Μανακίδου, την E. Radnai, την B. Rinn, την E. Schönenberger, την Ε. Τιμπλαλέξη, την Δρ. Δ. Τσιαφάκη, την G. Vetters, την U. Winkler, την Dr. N. Zimmermann και την Θ. Ζωγράφου. Η εργασία αυτή δεν θα ήταν όμως δυνατό να πραγματοποιηθεί χωρίς τη διαρκή υποστήριξη της οικογένειάς μου και κυρίως του Θ. Σαμαρά. Ο τελευταίος μου παραστάθηκε συντροφικά, με στήριξε ηθικά και με βοήθησε σε πρακτικά προβλήματα που προέκυψαν κατά τη διάρκεια της συγγραφής.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σταθερό σημείο αναφοράς στην παρούσα εργασία, όπως άλλωστε δηλώνει και ο τίτλος της, αποτελεί το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου. Τα αγγεία του συγκεκριμένου εργαστηρίου εξετάζονται σε σχέση με ανάλογα αγγεία συγχρόνων εργαστηρίων, και συγκεκριμένα αυτού της Ομάδας "του απλούστερου στιλ" και εκείνου του Ζωγράφου της Ιένας. Ειδικότερα, όπως δηλώνεται και από τον υπότιτλο, θα μας απασχολήσουν τόσο σχήματα όσο και θέματα των αγγείων αυτών.

Η επιλογή από τα κεραμικά εργαστήρια του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου δεν είναι τυχαία: οι αρνητικές συνέπειες του Πελοποννησιακού Πολέμου και η κατάσταση που διαμορφώθηκε μετά τη λήξη του στην Αθήνα[1] αναμφισβήτητα επηρέασαν και την κεραμική παραγωγή. Τα κεραμικά εργαστήρια, που είχαν ιδρυθεί από παλαιότερα στην Ετρουρία και την Κάτω Ιταλία με τη συνεργασία πιθανότατα μεταναστών Αθηναίων κεραμέων και αγγειογράφων[2], έγιναν ανταγωνιστικά των αντίστοιχων αττικών και κατέκλυσαν τις τοπικές αγορές, οδηγώντας στον παραγκωνισμό των τελευταίων[3]. Η δραστική μείωση των επείσακτων αττικών αγγείων στις παραπάνω αγορές κατά τη διάρκεια

---

[1] Για τις γενικότερες συνέπειες στην Αθήνα μετά την συντριπτική της ήττα, βλ. γενικά Davies, J.K., Democracy and Classical Greece, Hassocks/Sussex 1978. Finley, M.I., Economy and Society in Ancient Greece, London 1981. Gehrke, H.J., Stasis. Untersuchungen zu den inneren Kriegen in den griechischen Staaten des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr., München 1985. Ειδικότερες μελέτες επί του θέματος αποτελούν αυτές των Webster, T.B.L., Art and Literature in Fourth Century Athens, London 1956. Mossé, C., Athens in Decline 404-86 B.C., London 1973. Lévy, E., Athènes devant la défaîte de 404, Paris 1976. Eder, W., (εκδ.), Die athenische Demokratie im 4. Jahrhundert v.Chr. Vollendung oder Verfall einer Verfassungsform? 3-7 August 1992 Bellagio, Stuttgart 1995. Tritle, L.A., (εκδ.), The Greek World in the Fourth Century. From the Fall of the Athenian Empire to the successors of Alexander, London/New York, 1997.

[2] Για την κατάσταση των αττικών κεραμικών εργαστηρίων του τέλους του 5ου και του 4ου αι. π.Χ., βλ. γενικά Paul-Zinserling (1994), σ. 11.

[3] Ο McDonald (1981), σ. 164, 168 αναφερόμενος σε αυτήν την κρίση στην αγορά αττικών αγγείων πολύ σωστά κατά τη γνώμη μου κάνει λόγο για μια οικονομικής και όχι καλλιτεχνικής φύσεως παρακμή της αττικής κεραμικής παραγωγής.

του 4ου αι. π.Χ. ήταν εντυπωσιακή[4]. Σε αυτήν την πραγματικά δύσκολη εποχή το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου παρέκλινε της πορείας, την οποία υπαγόρευαν οι νέες συνθήκες, καθώς δεν περιόρισε ούτε το ρεπερτόριο των σχημάτων του ούτε το θεματολόγιο των παραστάσεων του[5]. Αντίθετα, επέμεινε στην παράδοση συνεχίζοντας να παράγει αμφορείς με λαιμό, πελίκες, κρατήρες όλων των τύπων, υδρίες, λεκανίδες, πυξίδες και αγγεία πόσης διαφόρων τύπων[6]. Επιπλέον, τα αγγεία του συγκεκριμένου εργαστηρίου διακοσμούνται όχι μόνο με τα συνηθισμένα για την εποχή θέματα του διονυσιακού κύκλου αλλά και με θέματα[7] που συνεχίζουν την παράδοση της ηρωικής εικονογραφίας του προηγούμενου αιώνα, προσαρμοσμένα βέβαια στο ύφος που υπαγόρευαν οι νέες περιστάσεις.

Η συγγραφή μιας μονογραφίας για τον Ζωγράφο του Μελεάγρου (Ζωγράφος M_1 στην παρούσα εργασία[8]) και το εργαστήριό του, στην οποία θα εξετάζονταν με εξαντλητικό τρόπο τα στιλιστικά χαρακτηριστικά και οι εικονογραφικοί τύποι του αγγειογράφου και των συνεργατών του, δε θα διαφώτιζε ουσιαστικά τις σχέσεις του καλλιτέχνη με την εποχή του[9]. Από την άλλη πλευρά, η αποκλειστική ενασχόληση με

---

4 Πρβλ. McDonald (1981), σ. 160 και ειδικά σημ. 12 με στοιχεία γεωγραφικής κατανομής.

5 Για την εξειδίκευση των αττικών κεραμικών εργαστηρίων στην παραγωγή περιορισμένων σχημάτων αγγείων και στη διακόσμησή τους με συγκεκριμένα θέματα, βλ. McDonald (1979), σ. 194 κ.ε. Scheibler (1983), σ. 180.

6 Πρβλ. τα δεδομένα του πρώτου πίνακα του παραρτήματος Ι (όπου αναφέρονται τα σχήματα των αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου κατά περιόδους δραστηριότητας) με εκείνα των πινάκων Ιβ-ε του ίδιου παραρτήματος (όπου αναφέρονται τα περιορισμένα σχήματα των εργαστηρίων του "απλούστερου στιλ" και του Ζωγράφου της Ιένας).

7 Για το μεγαλύτερο θεματικό ρεπερτόριο του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου συγκριτικά με εκείνα των συγχρόνων εργαστηρίων του, πρβλ. τους πίνακες του παραρτήματος ΙΙ.

8 Μετά από την επί τόπου μελέτη των περισσότερων αγγείων που από την παραδοσιακή έρευνα αποδίδονταν παραδοσιακά στον Ζωγράφο του Μελεάγρου διαπιστώθηκε ότι τα αγγεία αυτά είναι ασφαλέστερο να αποδοθούν σε δύο διαφορετικούς αγγειογράφους. Στον αγγειογράφο εκείνον που αποτελούσε την ηγετική μορφή του εργαστηρίου δόθηκε το συμβατικό όνομα Ζωγράφος M_1. Στον λιγότερο ικανό συνεργάτη του δόθηκε το συμβατικό όνομα Ζωγράφος M_2. Τα χαρακτηριστικά των δύο αυτών αγγειογράφων παρουσιάζονται αναλυτικότερα στο προτελευταίο κεφάλαιο.

9 Ανάμεσα στις μονογραφίες αγγειογράφων του αττικού Κεραμεικού ξεχωρίζει αυτή της Adrienne Lezzi-Hafter για τον Ζωγράφο του Schuwalow (βλ. Lezzi-Hafter, A., Der

τα θέματα που τον απασχόλησαν θα οδηγούσε σε διαφορετικής φύσεως συμπεράσματα[10], χρήσιμα βέβαια αλλά και πάλι ελλιπή. Για το λόγο αυτό στην παρούσα εργασία, μέσα από τη συνδυαστική μελέτη των πληροφοριών που προσφέρουν σχήματα και θέματα αγγείων που προέρχονται από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και τα σύγχρονα με αυτόν εργαστήρια, καταβάλλεται η προσπάθεια για μια κατά το δυνατόν ολοκληρωμένη προσέγγιση μιας εποχής από

Schuwalow-Maler. Eine Kannenwerkstatt der Parthenonzeit, Mainz 1976). Η εργασία αυτή είναι αναμφίβολα υποδειγματική, καθώς τον τρόπο μελέτης της υιοθέτησαν και άλλοι συγγραφείς μονογραφιών της ίδιας σειράς. Σε σύγκριση όμως με τη μεταγενέστερη εργασία της ίδιας για τον Ζωγράφο της Ερέτριας και τον κύκλο του (βλ. της ίδ., Der Eretria-Maler. Werke und Weggefährten, Mainz 1988), όπου ασχολείται με ένα ευρύτερο σύνολο καλλιτεχνών, αγγειοπλαστών και αγγειογράφων της εποχής του Ζωγράφου του Schuvalow, η μονογραφία για τον Ζωγράφο του Schuwalow χαρακτηρίζεται ως ελλιπής. Ανάλογη είναι η περίπτωση της μονογραφίας του John Oakley για τον Ζωγράφο της Φιάλης (βλ. Oakley, J., The Phiale Painter, Mainz 1990), η περιορισμένη προβληματική της οποίας καθίσταται κατανοητή μέσα από τη σύγκρισή της με τη μεταγενέστερη εργασία του ίδιου για τον Ζωγράφο του Αχιλλέα και το περιβάλλον του (βλ. του ίδ., The Achilles Painter, Mainz 1997), στην οποία επιχειρείται μια πληρέστερη προσέγγιση των κεραμικών εργαστηρίων της εποχής του Ζωγράφου της Φιάλης.

10 Εύστοχες είναι οι παρατηρήσεις της Lucilla Burn στη μονογραφία της για τον Ζωγράφο του Μειδία (βλ. Burn, L., The Meidias Painter, Oxford 1987). Μέσα από τη μελέτη των παραστάσεων των σχετικών αγγείων η συγγραφέας προχωρά επιπλέον στην αποκάλυψη χρήσιμων πληροφοριών για τις ιστορικο-πολιτικές συνθήκες της εποχής. Στην ίδια κατεύθυνση προσπάθησαν να κινηθούν αργότερα τόσο η Verena Paul-Zinserling (βλ. Paul-Zinserling, V., Der Jena-Maler und sein Kreis. Zur Ikonologie einer attischen Schalenwerkstatt um 400 v. Chr., Mainz/Rhein 1994) όσο και η Susan Matheson (βλ. Matheson, S.B., Polygnotos and vase painting in classical Athens, Madison/Wisconsin 1995). Η πρώτη ασχολήθηκε με την αποκλειστική μελέτη ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας αποφεύγοντας οποιαδήποτε αναφορά στη στιλιστική εξέλιξη του Ζωγράφου της Ιένας και των συνεργατών του αγγειογράφων και τη συνεργασία τους με συγκεκριμένους αγγειοπλάστες, παρά την προνομιακή φύλαξη του μεγαλύτερου μέρους του υλικού αυτού του κεραμικού εργαστηρίου στην πανεπιστημιακή συλλογή του ομώνυμου πανεπιστημίου. Η δεύτερη, με μεγαλύτερη επιτυχία, ασχολήθηκε με τη μελέτη όχι μόνο των εικονογραφικών αλλά και ορισμένων στιλιστικών χαρακτηριστικών των μελών του πολυπληθούς εργαστηρίου του Πολυγνώτου. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερε να προχωρήσει στην ταξινόμηση του έργου τους σε διαφορετικές περιόδους δραστηριότητας του εργαστηρίου, θίγοντας σε ένα σύντομο κεφάλαιο και τα σχήματα των αγγείων που αυτό παρήγαγε.

τις πιο ενδιαφέρουσες για την αττική κοινωνία και τα κεραμικά της εργαστήρια, εκείνης μετά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο.

Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζονται αναλυτικά διάφορα σχήματα αγγείων κατά εργαστήρια. Μέσα από παρατηρήσεις για την εξέλιξη των σχημάτων αυτών και των παραπληρωματικών τους μοτίβων στάθηκε δυνατό να ταξινομηθούν σε περιόδους δραστηριότητας εκτός από τα αγγεία του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου και τα περισσότερα αγγεία του εργαστηρίου της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" όπως επίσης και του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας[11].

Τα κεφάλαια που ακολουθούν ασχολούνται με την εικονογραφική παράδοση και την εικονολογική ανάλυση[12] ορισμένων θεμάτων, σχετικών με θεούς, ήρωες και θνητούς. Τα θέματα αυτά, καθώς συνδέονται με τη σύγχρονη κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα και έχουν θρησκευτικές και πολιτικές προεκτάσεις, προσφέρουν πολύτιμες πληροφορίες για την κατανόηση της εποχής δημιουργίας τους.

Στο προτελευταίο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα γενικά χαρακτηριστικά του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, μέσα από τη συγκριτική και

---

[11] Όπου κρίνεται απαραίτητο, στο κεφάλαιο αυτό διατυπώνονται εκτός από τις παρατηρήσεις σε σχήματα και παραπληρωματικά μοτίβα και ορισμένες παρατηρήσεις για τα εικονογραφικά σχήματα και τους τύπους των μορφών των παραστάσεων στην Α και τη Β όψη τους. Αυτό γίνεται με σκοπό την καλύτερη τεκμηρίωση των προτάσεων που εδώ διατυπώνονται. Μια αναλυτικότερη παρουσίαση των αγγειογράφων των δύο αυτών κεραμικών εργαστηρίων θα πρέπει να αποτελέσει αποκλειστικό αντικείμενο της μελλοντικής έρευνας.

[12] Για τους όρους εικονολογία και εικονογραφία και τους διαφορετικούς τρόπους προσέγγισης και ανάλυσης, στους οποίους αυτοί αναφέρονται, βλ. Panofsky, E., Iconography and Iconology: an introduction to the study of Renaissance art, Studies in Iconography: humanistic themes in the art of the Renaisance, New York 1935, σ. 3-32. Hölscher, T., Bildwerke: Darstelllungen, Funktionen, Botschaften, Borbein, A.H., Hölscher, T., Zanker, P. (εκδ.), Klassische Archäologie: eine Einführung, Berlin 2000, σ. 147-165. Για την ενασχόληση με την εικονογραφία σε ένα ευρύτερο πλαίσιο και τις πιο πρόσφατες μεθόδους ερμηνευτικής προσέγγισης, βλ. επίσης ενδεικτικά Hoffmann, H., Sexual and asexual pursuit: a structuralist approach to Greek vase-painting, London 1977. Του ιδ., In the wake of Beazley, Hephaistos 1 (1979), σ. 61-70. Bérard κ.ά. (1987). Sourvinou-Inwood, C., "Reading" Greek culture: text and images, rituals and myths, Oxford 1991. Της ιδ., "Reading" Greek death: to the end of the classical period, Oxford 1995.

συνδυαστική[13] μελέτη των οποίων τα έργα του εργαστηρίου χωρίστηκαν συμβατικά σε τρεις περιόδους δραστηριότητας Στη συνέχεια, επιχειρείται ο ακριβέστερος ορισμός των χρονικών ορίων της δραστηριότητάς του Τέλος, εξετάζεται το πρόβλημα της μαθητείας του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η σχέση που είχαν με αυτόν ως συνεργάτες και μαθητές ορισμένοι άλλοι αγγειογράφοι. Μέσα από τη σύντομη αυτή γνωριμία με το έργο του συγκεκριμένου εργαστηρίου καθίσταται σαφές ότι πρόκειται για ένα ιδιαίτερα αξιόλογο για την εποχή του κεραμικό εργαστήριο, ενώ παράλληλα κατανοεί καλύτερα ο αναγνώστης γιατί επιλέχθηκε ως σταθερό σημείο αναφοράς στην παρούσα εργασία

Μια σύντομη ανακεφαλαίωση των παρατηρήσεων που διατυπώνονται στα επιμέρους κεφάλαια και των συμπερασμάτων που εξάγονται από αυτά γίνεται στο τελευταίο κεφάλαιο. Ακολουθούν τρία παραρτήματα, όπου παρουσιάζονται κατά περιόδους τα σχήματα των αγγείων των τριών εξεταζόμενων κεραμικών εργαστηρίων και τα θέματα, με τα οποία αυτά διακοσμούνται, όπως επίσης και τα διακοσμητικά μοτίβα των ενδυμάτων των μορφών που κοσμούν παραστάσεις αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου

Στη συνέχεια παρατίθεται ο κατάλογος των αγγείων που εξετάζονται στην παρούσα εργασία Στον κατάλογο αυτό παρουσιάζονται πρώτα τα αγγεία που σχετίζονται με τον Ζωγράφο του Μελεάγρου και τον κύκλο του, καθώς αποτελούν το σημείο αφετηρίας της παρούσας εργασίας, και ακολουθούν τα αγγεία όλων των υπόλοιπων αγγειογράφων του α΄ τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.

Τέλος, για τη διευκόλυνση του αναγνώστη ακολουθεί κατάλογος με τις συντομογραφίες των γραμματειακών πηγών, όπου αναφέρονται οι εκδόσεις των έργων που χρησιμοποιήθηκαν στα αντίστοιχα κεφάλαια, και της γενικότερης βιβλιογραφίας που μελετήθηκε. Στη συνέχεια παρατίθενται ευρετήριο των κεραμέων, έργα των οποίων σχολιάζονται αναλυτικά ή αναφέρονται ως παράλληλα σε κείμενα και παραπομπές του κειμένου, κατάλογος των μουσείων και των ιδιωτικών συλλογών, πίνακας αντιστοίχισης των αριθμών των αγγείων του καταλόγου της

---

[13] Για την ένταξη ενός αγγείου σε μια από τις παραπάνω περιόδους συνεκτιμήθηκαν το σχήμα, η παραπληρωματική του διακόσμηση, η έκταση και ο τρόπος χρήσης της ανάγλυφης γραμμής και του προσχεδίου, οι εικονογραφικοί τύποι των μορφών, τα διακοσμητικά μοτίβα των ενδυμάτων τους και η τεχνοτροπική συγγένεια του Ζωγράφου του Μελεάγρου με άλλους αγγειογράφους

παρούσας εργασίας με τους αντίστοιχους του Beazley και κατάλογος των τόπων προέλευσης.

I. ΣΧΗΜΑΤΑ ΑΓΓΕΙΩΝ ΚΑΤΑ ΚΕΡΑΜΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

Τα σχήματα που εξετάζονται στη συνέχεια είναι σχήματα που συναντώνται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου Πρώτα παρουσιάζονται τα μεγάλου μεγέθους αγγεία (κλειστά και ανοιχτά) και ακολουθούν τα μικρού μεγέθους (μόνο ανοιχτά) αγγεία[1] Σύμφωνα με το υλικό που ήταν εφικτό να μελετηθεί από κοντά και να σχεδιαστεί[2] στάθηκε δυνατό να εξαχθούν συμπεράσματα τόσο για το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου όσο και για τα σύγχρονα με αυτό εργαστήρια του Ζωγράφου του Erbach και των συνεργατών του (Ομάδα του "απλούστερου στιλ") και του Ζωγράφου της Ιένας Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι η εξέταση των δύο πρώτων εργαστηρίων που ασχολήθηκαν με την παραγωγή αγγείων μεγάλου μεγέθους προχώρησε σε μεγαλύτερο βάθος στην παρούσα εργασία από εκείνη του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας που ειδικεύθηκε, όπως φαίνεται[3], στην παραγωγή αγγείων πόσης (κύλικες, κύλικες χωρίς πόδι και κύλικες-σκύφους). Τα τελευταία, καθώς συνιστούν μια από τις μεγαλύτερες αριθμητικά ομάδες αγγείων της εποχής, θα πρέπει να αποτελέσουν αποκλειστικό αντικείμενο μιας μελλοντικής μελέτης[4], ανάλογης εκείνης του Bloesch[5]

---

[1] Με ελάχιστες διαφοροποιήσεις ακολουθείται η ταξινόμηση που υιοθέτησε και ο Beazley στους καταλόγους του

[2] Στην παρούσα εργασία περιλαμβάνονται συνολικά 142 σχέδια (93 τομές αγγείων και 49 διακοσμητικά μοτίβα με ανθέμια). Μόνο όταν επιτραπεί η μελέτη του σημαντικού, ποιοτικά και ποσοτικά, υλικού από τη Spina (κάτι που δε στάθηκε εφικτό κατά τη διάρκεια της συλλογής του υλικού αυτής της εργασίας), θα μπορέσουν να επιβεβαιωθούν (ή να αναιρεθούν) πολλές από τις προτάσεις που εδώ διατυπώνονται και να δοθούν απαντήσεις σε πολλά αναπάντητα ερωτήματα σχετικά με τη δομή των κεραμικών εργαστηρίων στις αρχές του 4ου αι π.Χ

[3] Καθώς στον Ζωγράφο της Ιένας και τον κύκλο του αποδόθηκαν και τρία μεγάλου μεγέθους αγγεία (JEN 1, JEN 2, JEN 3), ο χαρακτηρισμός του ως κυλικογράφου θα οδηγούσε σε παραπλανητικά συμπεράσματα Με αφορμή την εύρεση των τριών αυτών αγγείων διατυπώνονται στην συνέχεια ορισμένες ειδικότερες σκέψεις αναφορικά με την καταγωγή και τη δραστηριότητα του.

[4] Η Paul-Zinserling, παρόλο που διέθετε το σωζόμενο υλικό του εργαστηρίου της Ιένας σχεδόν στο σύνολό του, περιορίστηκε στην σχετική εργασία της στην εξέταση μόνο

I.1 ΑΜΦΟΡΕΙΣ ΜΕ ΛΑΙΜΟ

Πρόκειται για ένα σχήμα[6] αποκλειστικά της αττικής κεραμικής που εξακολουθεί να εμφανίζεται με κάποια σχετική συχνότητα μέχρι και τα τέλη του 5ου αι π Χ , οπως αποδεικνύουν οι αμφορείς με λαιμό που εντοπίζονται στο εργαστήριο του Ζωγράφου της Suessula[7] και χαρακτηρίζονται από βαθμιδωτό χείλος, στριφτες συνηθως λαβές και απλή βάση

Στα τελευταία σποραδικά δείγματα ανήκουν τρεις αμφορείς του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου Σε ό,τι αφορά το πρόβλημα της ακριβέστερης χρονολόγησής τους, ο αμφορέας στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 126033 (MEL 1 *πίν 1A B*), καθώς ακολουθεί πιστότερα την παράδοση των αμφορέων του 5ου αι π Χ[8], φαίνεται να αποτελεί έργο της εποχής γύρω στο 400 π Χ , ενώ οι άλλοι δύο στην Αθήνα, ΕΑΜ 15113 (MEL 2 *πίν 1Ε*) και στο Τορόντο, Royal Ontario Museum 919 5 35 (MEL 3 *πίν 1Γ Δ*) είναι ασφαλέστερο να τοποθετηθουν στην προχωρημένη πρώιμη περίοδο του εργαστηρίου Μια τέτοια λίγο μεταγενέστερη χρονολόγηση επιβάλλει και το γεγονός ότι οι δύο αυτοί αμφορείς ακολουθούν την τάση των αρχών του 4ου αι για εκλέπτυνση των επιμέρους

ορισμένων θεμάτων του εργαστηρίου Η Campenon, παρά τον τίτλο της διδακτορικής της διατριβης, περιορίζεται σε μια γενική παρουσίαση των αγγείων πόσης όπως επίσης και των κρατήρων, των ληκύθων και των οινοχοών

5 Bloesch, H , Formen attischer Schalen von Exekias bis zum Ende des Strengenstils, Bern 1940

6 Richter-Milne (1935), σ 3-4 Kanowski (1984), σ 19-24 Cook (1994), σ 283-285

7 Από τους έξι αμφορείς με λαιμό που αποδόθηκαν στον Ζωγράφο της Suessula [ARV² 1344, 1-6 McPhee (1973), σ 163, 176 κ ε] αναφέρεται εδώ ενδεικτικά ο εντυπωσιακός τόσο λόγω μεγέθους (ύψος 68 εκ.) όσο και λόγω θέματος και ποιότητας παράστασης αμφορέας στο Παρίσι, Musée du Louvre S 1677 [ARV² 1344, 1 Βλ παρακάτω σ 304 σημ 90]

8 Συγκεκριμένα, αυτό φαίνεται από την ισορροπημένη αναλογία των επιμέρους μερών του, και κυρίως από τον τύπο της βάσης του, όπου το αφημένο στο χρώμα του πηλού ανώτερο τμήμα έχει σεβαστό ακόμη και αναγνωρίσιμο μέγεθος Στοιχείο πρωιμοτητας αποτελεί επίσης η σχετικά υψηλή ποιότητα απόδοσης των παραπληρωματικών μοτίβων Βλ κυρίως τα λογχόσχημα φύλλα που γεμίζουν το χώρο ανάμεσα στο διπλό ανθέμιο και τη βλαστόσπειρα του λαιμού Πρβλ επίσης τη ζώνη ιωνικού κυματίου κάτω από το γλωσσωτό κόσμημα του ώμου

τμημάτων τους[9]. Το αποτέλεσμα αυτής της απόπειρας ανανέωσης του σχήματός τους δε είναι βέβαια επιτυχές. Αντίθετα, με τη συστολή στα σημεία ένωσης βάσης-σώματος, σώματος-λαιμού και λαιμού-χείλους και την αισθητή επιμήκυνση σώματος και λαιμού όχι απλά χάνουν κάθε χάρη και κομψότητα αλλά παύουν πλέον και να είναι πρακτικοί. Ειδικά η μείωση της διαμέτρου της βάσης τους καθιστά επικίνδυνα ασταθείς[10].

Σε ό,τι αφορά την παραπληρωματική τους διακόσμηση, παρατηρεί κανείς ότι δεν επιχειρείται καμιά αλλαγή σε σύγκριση με τους αντίστοιχους αμφορείς του τέλους του 5ου αι. π.Χ. Εκτός από μια λογική για την εποχή απλοποίηση των μοτίβων και την επίδειξη μικρότερης προσοχής στην εκτέλεσή τους, με αξιοσημείωτη σταθερότητα επαναλαμβάνονται τα μοτίβα των αμφορέων του τέλους του 5ου αι. Αναλυτικότερα, το χείλος διακοσμείται με μια ζώνη ιωνικού κυματίου, ο λαιμός με ένα διπλό ανθέμιο, ο ώμος με γλωσσωτό κόσμημα[11] και το σώμα στην ταινία που αποτελεί τη βάση της παράστασης με ζώνη μαιάνδρου που διακόπτεται από τετράγωνα με αβακωτό κόσμημα.

Ο κεραμέας[12] ο υπεύθυνος για την παραγωγή τους θα μπορούσε να υποτεθεί ότι ήταν ο ίδιος που ασχολήθηκε και με την παραγωγή κωδωνόσχημων κρατήρων στην πρώιμη και μέση περίοδο[13]. Επίσης, η παραπληρωματική διακόσμηση στο χώρο του λαιμού αυτών των αμφορέων θα μπορούσε να έχει

---

[9] Οι αλλαγές αυτές που συντελούνται σε όλα λίγο πολύ τα σχήματα αγγείων στο πρώτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. σχολιάζονται αναλυτικότερα στη συνέχεια, με αφορμή την εξέταση των διαφόρων τύπων κρατήρων, κυρίως των καλυκωτών και κωδωνόσχημων (σ. 33 κ.ε., 51 κ.ε.).

[10] Αυτό βεβαιώνεται με τον καλύτερο τρόπο από το γεγονός ότι ακόμη και για την έκθεση του αμφορέα στην Αθήνα, ΕΑΜ 15113 (MEL 2) το αγγείο έπρεπε να στερεωθεί στη βάση του με "γάντζους" από plexiglas προς αποφυγήν ατυχήματος!

[11] Στον αμφορέα της Νεάπολης (MEL 1 *πίν. 1Α*) ακριβώς κάτω από το γλωσσωτό κόσμημα απαντάται, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω σημ. 8, και μια λεπτή ζώνη που διακοσμείται με ιωνικό κυμάτιο, πολύ γνωστή από έργα του 5ου αι. π.Χ.

[12] Αν και η λέξη κεραμεύς χαρακτηρίζει, ως γνωστόν, όχι μόνο τον αγγειοπλάστη αλλά και τον αγγειογράφο, στην παρούσα εργασία, όπου χρησιμοποιείται, δηλώνει σταθερά τον αγγειοπλάστη.

[13] Αυτή η υπόθεση φαίνεται να ισχύει ειδικά για τους αμφορείς στην Αθήνα και το Τορόντο (MEL 2 *πίν. 1Ε*, MEL 3 *πίν. 1Γ.Δ*), σύμφωνα με τη μορφή της βάσης τους.

εκτελεστει από το ίδιο χέρι, που ασχολήθηκε με την απόδοση του ίδιου μοτίβου - του διπλού ανθεμίου – και στο χώρο κάτω από τις λαβές των κωδωνόσχημων κρατήρων του εργαστηριου Η μόνη διαφορά έγκειται στις βλαστόσπειρες των ανθεμίων Αυτές στους αμφορείς ανακάμπτονται σε σημείο ψηλότερο από ό,τι στους κρατηρες, στους οποίους λόγω της ύπαρξης των ριζών των λαβών περιορίζεται ο υπάρχων χώρος και επιβάλλεται η προσαρμογή του μοτίβου σε αυτόν

Τέλος, αναφορικά με τα πρότυπα, σύμφωνα με τα οποία πλάστηκαν και διακοσμήθηκαν[14] οι αμφορείς αυτοί, φαίνεται ότι τόσο ο Ζωγράφος του Μελεάγρου όσο και ο Ζωγράφος της Suessula (συνεργάτης του Ζωγράφου του Προνόμου) ακολούθησαν την πολυγνώτεια παράδοση[15] Την παράδοση αυτή πρέπει να γνώρισαν στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Δίνου[16] που αποτελούσε το κοινό εργαστήριο μαθητείας και των δύο

I.2 ΠΕΛΙΚΕΣ

Η πελίκη ως σχήμα εμφανίζεται στον αττικό Κεραμεικό στο τελευταίο τέταρτο του 6ου αι π.Χ [17] Στις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ [18] γνωρίζει μάλιστα μεγάλη

---

[14] Δεν εννοούνται μόνο τα παραπληρωματικά μοτίβα αλλά και τα ηρωικής φύσεως θέματα που κοσμούν τις παραστάσεις των δύο όψεων των συγκεκριμένων αγγείων

[15] Πολλούς αμφορείς με λαιμό διακόσμησε ο ίδιος ο Πολύγνωτος (ARV^2 1030, 34 - 1031, 41), ο Ζωγράφος του Λυκάονα (ARV^2 1044, 1), ο Ζωγράφος του Έκτορα (ARV^2 1036, 1-4), ο Ζωγράφος του Πηλέα (ARV^2 1039, 12) αλλά και άλλα μέλη του εργαστηρίου του Για τους αμφορείς του συγκεκριμένου εργαστηρίου, βλ επίσης McPhee (1973), σ 176 κ.ε Matheson (1995), σ 182-182.

[16] Από τους αμφορείς με λαιμό που συνδέονται με τον Ζωγράφο του Δίνου, βλ. ενδεικτικά αυτόν στο Arezzo, Museo Nazionale Archeologico 1460 [ARV^2 1157, 25, 1685 Para 458 Robertson (1992), σ 244, εικ 248-249 Matheson (1995), σ 397 αρ DM 29] του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου

[17] Για τις πελίκες γενικά, βλ Caskey (1932), σ 83-90 Richter-Milne (1935). σ 4-5, εικ 36-39 Kanowski (1984), σ 113-115 Lezzi-Hafter (1988), σ. 277-280 Oakley (1990), σ. 48-49 Cook (1994), σ. 287. Moore (1997), σ. 12-13. Για τις πελίκες του αττικού μελανόμορφου και του πρώιμου ερυθρόμορφου ρυθμού, βλ ειδικότερα Bothmer, D v , Attic Black-Figured Pelikai, JHS 71 (1951), σ 40-47 Sparkes-Talcott (1970), σ. 49-51 Becker, R.M , Formen attischer Peliken von der Pionier-Gruppe bis zum Beginn der Fruhklassik, Boblingen 1977 [σε συνδυασμό με τη βιβλιοκριτική του Bothmer, D.v , AJA 83 (1979), σ. 361-362]

δημοτικότητα[19], ενώ συνεχίζει να απαντάται μέχρι και το τρίτο τέταρτο του 4ου αι π Χ [20] Σε ο,τι αφορά την εποχή και τα εργαστήρια που εξεταζονται εδώ ειδικότερα, έξι πελίκες εντοπίζονται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεαγρου, μια στο εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιενας και δύο οψιμοτερες αποδίδονται στον Ζωγράφο του Rodin 1060 και τον Ζωγράφο του Khanenko

Συγκρινοντας τις πελίκες του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (MEL 4–11), κυριως αυτές που σώζονται ακέραιες (MEL 4 *πίν 2Α*, MEL 5 *πίν 2Β*), με αντίστοιχες του τελους του 5ου αι π Χ [21] προκύπτει ότι στις πελίκες αυτές των

Για τη συμβατικότητα του ονόματος "πελικη" και την πιθανότητα απόδοσης του ονόματος "στάμνος" στα αγγεία του συγκεκριμένου σχήματος κατά την αρχαιότητα, βλ Richter-Milne (1935), σ 8 Amyx (1958), σ 190-195 McPhee (1973), σ 259 Scheibler (1992), σ 23, 181

[18] Στους καταλόγους του Beazley πολλές πελίκες αποδίδονται σε αγγειογράφους αυτής της εποχής, όπως στον Ζωγράφο του Προνόμου, τον Ζωγραφο του Λούβρου G 539, τον Ζωγράφο του Λούβρου Μ 85, τον Ζωγράφο του Λούβρου G 433, τον Ζωγράφο του Κιεβου και τον Ζωγράφο του Lugano, ενώ αρκετές πελίκες προέρχονται και από το συγχρονο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μειδία

[19] Σε αυτήν την αύξηση της δημοτικότητας συνέβαλε μάλλον και το γεγονός ότι από τα μέσα περίπου του 5ου αι. π Χ. κ ε πρέπει να χρησιμοποιούνταν όχι μόνο για τη φύλαξη και εμπορία αρωματικού λαδιού αλλά και ως τεφροδόχα αγγεία Κάτι τέτοιο πιθανολογείται εξαιτίας της εύρεσης μεγάλου αριθμού πελικών σε τάφους [Για την ταφική τους χρήση, βλ ενδεικτικά Karouzou, S., Une tombe de Tanagra, BCH 95 (1971), σ 109-145 κυρίως 138-145 Θέμελης, Π , Τουράτσογλου, Γ , Οι τάφοι του Δερβενίου, Αθήνα 1997, σ 165 Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η σχετική μελέτη του Shapiro, A , Correlating shape and subject The case of the archaic pelike, Oakley κ ά (1997), σ 63-70]

[20] Σύμφωνα με τους Sparkes-Talcott (1970), σ 50 την εποχή αυτή οι ερυθρόμορφες πελίκες υποκαθίστανται από τους αμφορείς με διακόσμηση τύπου "Δυτικής κλιτύος"

[21] Από τις πελίκες του τελευταίου τετάρτου του 5ου αι π Χ επιλέγονται για να αναφερθούν εδώ ως παράλληλα σύγκρισης

α) αυτή της Νέας Υόρκης, Metropolitan Museum of Art 37 11.23 [ARV^2 1313, 7 Para 477 Burn (1987), πίν 35-37] που προέρχεται από τη Σικελία και αποδίδεται στον Ζωγράφο του Μειδια

β) εκείνη του Αρχαιολογικού Μουσείου του Δίου 2138 [Tiberios (1990), σ 119-124, πίν 28-29] που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Suessula και

γ) εκείνη στην Αθήνα, ΕΑΜ 1333 (CC 1259) [ARV^2 1337, 8 Karouzou (1971), σ 127-135, εικ 17-23 Simon-Hirmer (1976), πίν 233] από την Τανάγρα που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου

αρχών του 4ου αι. π.Χ. (MEL 4 *πίν. 2A*, MEL 5 *πίν. 2B*, MEL 6, MEL 7 *εικ. 1A πίν. 2Δ*, MEL 8 *εικ. 1B πίν. 3A*) συντελείται μια ουσιαστική μεταβολή στο σχήμα. Συγκεκριμένα, σύμφωνα και με τη γενικότερη τάση της εποχής για ραδινότερα και κομψότερα σχήματα, παρατηρείται μια επιμήκυνση του σώματος και μια μείωση της διαμέτρου του λαιμού, του σώματος - στο σημείο που ενώνεται με τη βάση - και της ίδιας της βάσης.

Στην παραπληρωματική διακόσμηση αυτών των πελικών της προχωρημένης πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου (MEL 4-8), παρατηρείται μια απλοποίηση των μοτίβων. Ειδικότερα, τόσο στην "κατακόρυφη" επιφάνεια του χείλους, το οποίο και θα χαρακτηριζόταν ως "κρεμαστό", όσο και στον λαιμό[22] συναντώνται ζώνες ιωνικού κυματίου και στις δυο όψεις. Στο ύψος του κατώτερου ορίου της παράστασης εικονίζεται μια κοινότυπη ζώνη αριστερόστροφου μαιάνδρου που εναλλάσσεται με αβακωτά τετραγωνίδια. Στο χώρο, τέλος, κάτω από τις ρίζες των λαβών (*εικ. 55*) αναπτύσσεται ένα διπλό ανθέμιο, όμοιο με εκείνο στο χώρο του λαιμού των αμφορέων με λαιμό[23] και το χώρο κάτω από τις λαβές των κωδωνόσχημων κρατήρων[24].

Περνώντας στην λίγο μεταγενέστερη - έργο της μέσης περιόδου - πελίκη στην Ullastret, Musée Monographique d'Ullastret (MEL 9 *πίν. 3Γ*), διαπιστώνεται καταρχήν ότι οι διαστάσεις της έχουν μειωθεί δραστικά. Συγκεκριμένα, ενώ στις πελίκες της προχωρημένης πρώιμης περιόδου (MEL 4-8) το ύψος κυμαίνεται ανάμεσα στα 37 και τα 40 εκ., σε αυτήν της μέσης περιόδου (MEL 9) το ύψος μόλις που αγγίζει τα 30,5 εκ. Παρατηρείται επίσης ότι η παραπληρωματική της

---

22 Στην πελίκη του Ζωγράφου του Μειδία (ARV^2 1313, 7. Βλ. σημ. 21α) παρατηρείται ότι στο λαιμό της Α όψης απαντάται μια ζώνη με ανθέμια και άνθη λωτού (στη Β όψη έχουμε μόνο ανθέμια) και στην κατακόρυφη επιφάνεια του χείλους μια ζώνη ιωνικού κυματίου. Στη λίγο μεταγενέστερη πελίκη του Ζωγράφου της Suessula στο Δίον (βλ. σημ. 21β) και συγγενέστερη χρονικά προς τις πελίκες του Ζωγράφου του Μελεάγρου εντοπίζεται ένα ενδιάμεσο στάδιο εξέλιξης, καθώς ζώνη με ανθέμια απαντάται μόνο στο λαιμό της Α όψης.

23 Στις πελίκες ο μεγαλύτερος προσφερόμενος χώρος επιτρέπει την ελεύθερη ανάπτυξη των βλαστοσπειρών. Αντίθετα στους αμφορείς με λαιμό ο χώρος είναι περιορισμένος.

24 Πρβλ. επίσης το ανθέμιο που αναπτύσσεται στο χώρο κάτω από τις λαβές της πελίκης στο Δίον, Αρχαιολογικό Μουσείο 2138 [Tiberios (1990), εικ. 120] που αναφέρθηκε παραπάνω (σημ. 21β) και αποδίδεται στον Ζωγράφο της Suessula.

διακοσμηση απλουστεύεται ακομη περισσότερο, με τη χρήση ιωνικού κυματιου εκτος απο την κρεμαστή επιφανεια του χείλους και στις δύο ζωνες που ορίζουν εκατέρωθεν την παρασταση του σώματος[25]

Στο ίδιο σταδιο εξελιξης με την πελικη του Ζωγράφου M_1 στην Ullastret (MEL 9 *πίν 3Γ*) βρίσκεται και μια πελικη της μέσης περιόδου του Ζωγραφου της Ιένας στο Exeter, University (JEN 1, *πίν 57Α Β*), με υψος περίπου 29 εκ Αναλυτικότερα, στη συγκεκριμένη πελίκη παρατηρειται και πάλι ότι η διαμετρος της κοιλιάς συνεχίζει να μικραινει, τεινοντας να εξισωθεί με εκείνη στην περιοχη του ώμου (περιλαμβανομενων και των λαβών), οι λαβες μεγαλώνουν και τοποθετουνται σχεδον κατακορυφα στο σώμα και το χείλος διευρύνεται και γίνεται καθετο

Σε ένα τριτο στάδιο εξελιξης, γυρω στα τελη του α΄ τετάρτου του 4ου αι π Χ , εντάσσονται μια πελίκη του Ζωγράφου του Rodin 1060 στη Μυτιλήνη, Μουσείο 592 (ROD 1 *πίν 71Ε ΣΤ*) και μια δευτερη πελίκη του Ζωγράφου του Khanenko στο Λονδίνο British Museum F 16 (KHAN 1) Στις πελικες αυτές οι διαστασεις έχουν μειωθεί ακόμη περισσότερο (το ύψος τους συγκεκριμένα κυμαίνεται πλέον γυρω στα 20 εκ), ενω εμφανής είναι η μείωση της ποιότητας του σχεδίου και η απλοποίηση της παραπληρωματικής διακόσμησης Η παραγωγή πελικών συνεχίστηκε και αργοτερα στον 4ο αι π Χ [26], με τις πελίκες του δεύτερου μισού του 4ου αι π Χ να χαρακτηρίζονται από ακόμη ραδινότερες αναλογίες[27]

Ι.3 ΚΡΑΤΗΡΕΣ

Προκειται για ενα σχήμα γνωστο από παλιά[28] που, όπως δηλώνεται και από το όνομα του, προοριζόταν για τη μίξη νερού με κρασί[29] Αποτελεί ένα από τα πιο

---

[25] Για τη γενικευμένη χρήση ζωνών που διακοσμούνται με ιωνικό κυμάτιο σε αγγεία του 4ου αι π Χ , βλ Γιουρη, Ε , Αττικα ερυθρόμορφα αγγεία του 4ου αι π Χ , ΑΔ 20, 1965 (1966), Α , σ 153-170, κυρίως 166

[26] Βλ συγκεκριμένα τα έργα της Ομάδας G (ARV^2 1463 κ ε) και των αγγειογράφων που περιλαμβάνει ο Beazley στο 84ο κεφάλαιο του καταλογου του (ARV^2 1472 κ ε)

[27] Για την εξέλιξη των πελικών αυτήν την εποχή πρβλ και την περιγραφη του Schefold, K , Zwei dionysische Vasenbilder, AM 59 (1934), σ 137-146

[28] Βλ για παράδειγμα Όμηρος, Ιλιάδα 3 295 και Οδύσσεια 3 343

δημοφιλή σχηματα του τέλους του 5ου αι π Χ και των αρχών του 4ου Βέβαια την εποχη αυτή, όπως θα φανεί αναλυτικότερα και στη συνέχεια, δε γνώρισαν όλοι οι τυποι κρατηρων την ίδια δημοτικότητα Οι ελικωτοί και οι κιονωτοί κρατηρες τεινουν να εκλείψουν Αντίθετα, οι καλυκωτοί και οι κωδωνοσχημοι αποτελούν αριθμητικα ένα από τα πολυπληθεστερα σύνολα της αττικής κεραμικής παραγωγής της εποχης αυτής (βλ *πίν Ια-Ιβ*)

Ι.3.1 Ελικωτοί κρατήρες

Πρόκειται για ενα σχημα[30] με μεταλλικά πρότυπα[31] και προελευση λακωνικη η αττικη[32] Γνωστό από παλιά στον αττικο Κεραμεικό[33], φαίνεται να έγινε ιδιαίτερα

---

[29] Από τον Αθήναιο, Δειπνοσοφιστές 10 427b πληροφορείται κανείς ότι θεωρούνταν επικίνδυνο και βαρβαρικό να πίνει κανείς "άκρατο" οίνο Για τις διάφορες αναλογίες νερου-κρασιού, βλ Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 10 426-427

[30] Για το συγκεκριμένο σχήμα, βλ γενικά Carouzou, S , Fragments d'un cratère à volutes, BCH 79 (1955), σ 177-204, κυρίως 192 κ.ε. Τιβέριος (1981), σ 181-183 Kanowski (1984), σ 69-70 Moore-Philippides (1986), σ 25-26 Cook (1994), σ 294. Campenon (1994), σ 27-30 Ειδικότερες μελέτες αποτελούν εκείνες των Hitzl, K , Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters von den fruhesten Anfängen bis zur Ausprägung des kanonischen Stils in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei, Frankfurt am Main 1982 και Schleiffenbaum, H E , Der griechische Volutenkrater Form, Funktion und Sinngehalt eines antiken Prunkgefässes, Frankfurt 1991, ενώ διδακτορική διατριβή με θεμα το συγκεκριμένο σχήμα εκπονεί και ο J Gaunt υπό την επίβλεψη του D von Bothmer

[31] Βλ σχετικά Τιβέριος (1981), σ 131 σημ 582 Κάποιες ειδικότερες παρατηρήσεις, αναφορικά με τα μεταλλικά πρότυπα ελικωτών κρατήρων των αρχών του 4ου αι π Χ , γίνονται στη συνέχεια (βλ σ 18-19 σημ 52-54)

[32] Carouzou, S , Fragments d'un cratère à volutes, BCH 79 (1955), σ 177-204 κυρίως 195 Τιβέριος (1981), σ 129 σημ 573, σ 130-131 σημ 579, σ 131-132 σημ. 583-584 Hitzl (1982), σ 28 κ ε., 30, 33, 36 Stibbe, C M., Laconian Mixing Bowls - A History of the krater Laconicos from the seventh to the fifth century B C , Amsterdam 1989 Schleiffenbaum (1991), σ 11, 32 κ ε

[33] Ο πρωιμότερος, ακέραια σωζόμενος, ελικωτός κρατήρας είναι ο μελανόμορφος κρατήρας των Εργότιμου και Κλειτία στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 4209 [ABV 76, 1 Addenda^2 21 Minto, A , Il Vaso François, Firenze 1960], γνωστός στη γενικότερη βιβλιογραφία και ως αγγείο "François" που χρονολογείται γύρω στο 570 π Χ Η Καρούζου, BCH 79 (1955), σ 195-196 εικ 16 υποστήριξε βέβαια ότι ο πρωιμότερος ελικωτός κρατήρας είχε ήδη διακοσμηθεί από τον Ζωγράφο του Νέττου, αποδίδοντας σε

αγαπητο στο πρωτο μισό του 5ου αι π Χ Στο δεύτερο μισό του αιωνα, φαίνεται οτι ακολουθησε μια φθίνουσα πορεία[34], σε ό,τι αφορα τις προτιμήσεις των αγοραστών - συμφωνα με τα συγκριτικά ελάχιστα σωζομενα παραδειγματα[35] Στα παραδειγματα που χρονολογούνται στις τελευταιες δεκαετιες του 5ου αι και γυρω στο 400 π Χ εντασσονται έργα του Ζωγράφου του Δίνου[36], του Πολίονα[37], του Ζωγράφου του Κάδμου[38], του Ζωγράφου του Προνόμου και του κύκλου του[39], όπως επίσης και του Ζωγραφου του Τάλω[40]

ελικωτο κρατήρα ενα οστρακο του στην Αθήνα, ΕΑΜ 391 [ABV 5, 10] Στα πρωιμοτερα παραδειγματα ελικωτών κρατήρων στον αττικο Κεραμεικο αναφερεται διεξοδικά η Schleiffenbaum (1991), σ 51 κ ε

34 Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά η Campenon (1994), σ 27, στον Ζωγράφο των Νιοβιδων αποδίδονται 21 ελικωτοί κρατηρες και στον Ζωγράφο του Κλεοφώντα μολις 5

35 Για τους ελικωτούς κρατήρες του δευτερου μισού του 5ου αι π Χ , βλ αναλυτικά Schleiffenbaum (1991), σ 66-67 Campenon (1994), σ 28-29

36 Βλ ενδεικτικά τον ελικωτό κρατηρα στη Bologna, Museo Civico 283 [ARV^2 1151, 1 Para 457 Addenda^2 336 CVA Bologna iv (1957), πιν 68,3-5, 69, 70,9] που χρονολογείται στη δεκαετια 420-410 π Χ Για τη συμπλήρωση αυτού του αποσπασματικα σωζομενου ελικωτού κρατηρα μπορεί κανείς να λάβει υπόψη τον κατά είκοσι περιπου χρονια πρωιμότερο ελικωτο κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 2897 [ARV^2 1052, 25 1680 Para 442, 444 Addenda^2 322 Patitucci (1962), passim Matheson (1995), σ 130-132, 379 αρ CUR 7, πιν 116 Carpenter (1997), σ 70-79, πίν 28-29 de Cesare (1997), σ 174, εικ 113] από τη Spina T 128 (Valle Trebba) που αποδίδεται στην Ομαδα του Πολυγνωτου (η Matheson τον αποδίδει ειδικότερα στον Ζωγραφο του Curti) και χρονολογειται στη δεκαετία 440-430 π Χ

37 Πρόκειται για τον ελικωτό κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3033 [ARV^2 1171, 1 Para 959 Addenda^2 338 Aurigemma (1935), σ 206 κ ε , πίν 109-112 Alfieri-Arias (1958), σ 62, πίν 108-111] που προέρχεται απο τη Spina, T 127 (Valle Trebba) και χρονολογείται στη δεκαετία 420-410 π Χ

38 Πρόκειται για τον ελικωτό κρατήρα στο Ruvo, Museo Jatta 1093 [ARV^2 1184, 1 Para 460 Addenda^2 340 Sichtermann (1966), αρ K 10, πίν 12-17 McPhee (1973), σ 53 αρ 1, πίν 15-16] που προερχεται από το Ruvo και χρονολογείται στη δεκαετια 410-400 π Χ

39 Πρόκειται για

α) τον ελικωτό κρατήρα στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale H 3240 [ARV^2 1336, 1, 1690, 1704 Βλ παρακατω σ 300 σημ 74] από το Ruvo που χρονολογείται στην πενταετία 400-395 π Χ και αποδίδεται στον Ζωγράφο του Προνόμου και

β) τον αποσπασματικά σωζόμενο ελικωτό κρατηρα στο Wurzburg, Martin-von-Wagner-Museum H 4781 [ARV^2 1338 Para 481 Bieber (1961), σ 11, εικ 34-35 CVA Wurzburg ii

Τα τελευταία δείγματα αττικών ελικωτών κρατήρων[41] αποδίδονται στον Ζωγράφο της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης, το εργαστηριο του Ζωγράφου του Μελεαγρου και τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 Καθώς στην περιπτωση του Ζωγράφου της Κενταυρομαχίας της Νεας Υόρκης σώζονται μονο αποσπασματικα τμηματα από τα σωματα δύο ελικωτών κρατήρων του (CNY 1 *πίν 50Β*, CNY 2 *πίν 50Δ*), για τη μελέτη της εξέλιξης του σχήματος αυτού στα τέλη του 5ου αι π Χ και στις αρχές του 4ου απομένουν οι κρατήρες του εργαστηρίου του Ζωγραφου του Μελεάγρου (MEL 12 *πίν 3Δ*, MEL 13 *πίν 6*) και ο κρατήρας του Ζωγράφου των Αθηνων 12255 (ΑΤΗ 2 *πίν 42Γ Δ*)

Ο κρατήρας στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 158 (MEL 13, *εικ 2)*, αν και παρουσιάζει κάποια από τα τυπικά για την εποχή γνωρίσματα ελικωτων κρατήρων (δηλ την επιμήκυνση του σώματος και τη μείωση της διαμέτρου του χείλους αναλογικά με το συνολικό ύψος του αγγείου)[42], δε διακρίνεται από ιδιαίτερη προσοχη στο πλάσιμό του[43] Αυτό δηλώνεται χαρακτηριστικά με τις λαβές που

(1980), σ 59-61, πίν 41 1-5 Schleiffenbaum (1991), 396 αρ V 354] που προέρχεται από τον Τάραντα, χρονολογείται γύρω στα 400 π Χ και αποδίδεται σε καλλιτέχνη κοντά στον Ζωγράφο του Προνομου

[40] Πρόκειται για

α) εναν ελικωτό κρατήρα στο Ruvo, Museo Jatta 1501 [ARV² 1338, 1 Βλ παρακάτω σ 299 σημ 73] που προέρχεται από το Ruvo και

β) έναν αποσπασματικά σωζόμενο στο Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum H 5708 [CVA Würzburg ιι (1980), πίν 42-44] που προέρχεται από τον Τάραντα

[41] Πρβλ McPhee (1976), σ 381 σημ. 3 Schleiffenbaum (1991), σ 67

[42] Ως μέτρο σύγκρισης για τον ελικωτό κρατήρα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου στη Βιέννη (MEL 13) που έχει ύψος 35,5 εκ (το συνολικό ύψος με τα πλακίδια των λαβών είναι 42,5 εκ) και διάμετρο χείλους 24,5 εκ μπορούν ενδεικτικά να ληφθούν υποψη

α) ο ελικωτός κρατήρας του Ζωγράφου του Curti [ARV² 1052, 25 Βλ παραπάνω σημ 36] με ύψος 55, 5 εκ και με διάμετρο χείλους 42 εκ και

β) ο ελικωτος κρατήρας του Πολίονα [ARV² 1171, 1 Βλ παραπάνω σημ 37] με ύψος 58 εκ και με διάμετρο χείλους 39 εκ αντιστοιχα

[43] Επιπλέον ο κρατήρας αυτός (MEL 13) με τις ασυνήθιστα μικρές διαστάσεις του έχει χάσει και τη συνήθη μνημειακότητα και μεγαλοπρέπεια των ελικωτών κρατήρων Λαμβάνοντας υπόψη, εκτός από το σχήμα και τις διαστάσεις του, επιπλέον το στιλ των μορφών και τον πλούτο των ενδυμάτων τους (βλ παρακάτω σ 295-296, *πίν ΙΙΙ*) θα μπορούσε να

παυουν πλέον να είναι έλικες, αλλα μετατρέπονται σε απλούς δίσκους με ανάγλυφα και γραπτα ομόκεντρα μοτίβα

Διαφοροποιημένη και εμφανώς απλουστευμένη είναι και η παραπληρωματική διακόσμηση του κρατήρα αυτού συγκριτικά με τα παραδείγματα του τελους του 5ου αι π Χ που αναφερθηκαν παραπάνω[44] Η διακοσμητικη ζώνη που ορίζει το κατώτερο όριο της παράστασης του σώματος συνίσταται από αριστερόστροφους διακεκομμένους μαιάνδρους (ανοιχτούς στο κέντρο και με τα στοιχεία τους να κάμπτονται 5 φορές) που εναλλάσσονται με αβακωτά τετραγωνίδια Το μοτίβο ειναι γνωστό από κάποιους ελικωτούς κρατήρες του τέλους του 5ου αι [45] αλλα κυρίως από κωδωνόσχημους κρατήρες της ίδιας εποχής με αντίστοιχες ζώνες[46] Ο λαιμος (που διατηρεί το συνθετο περίγραμμά του) διακοσμείται στην κατώτερη, ελαφρά κοίλη, βαθμίδα[47] με ζώνη ανθεμίων που εναλλάσονται με άνθη λωτού[48] και στην ανώτερη με λέσβιο κυμάτιο Την κυρτή βαθμίδα του χείλους περιτρέχει στεφάνι από κλαδί δάφνης με φύλλα και καρπούς Η άλλοτε διακοσμημένη με ιωνικό κυμάτιο "κρεμαστή" επιφάνεια του χείλους παραμένει

υποστηριχθεί ότι πρόκειται για ένα έργο της προχωρημένης πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου

44 Το μοναδικό διακοσμητικό μοτίβο που παραμένει απαράλλαχτο στη θέση του είναι το γλωσσωτό κόσμημα του ώμου

45 Πρβλ εκείνο του κρατήρα του Ζωγράφου του Κάδμου στο Ruvo, Museo Jatta 1093 [ARV^2 1184, 1 Βλ παραπάνω σ 15 σημ 38]

46 Επιπλέον για τη διακόσμηση της Α όψης σε ορισμένους από αυτούς τους κωδωνόσχημους κρατήρες (MEL 39 *πίν 14Γ*, MEL 40 *πίν 15Α*, MEL 41 *πίν. 14Δ*, MEL 48 *πίν 17ΣΤ*) ο αγγειογράφος τοποθετεί τις μορφές παρατακτικα και στο ίδιο επίπεδο, όπως βλέπουμε και στη Β όψη του σύγχρονου ελικωτού κρατήρα (MEL 13 *πίν. 6Α Β*) Για το εικονογραφικό αυτό σχήμα, βλ αναλυτικότερα παρακάτω σ 283 σημ 29

47 Στην περίπτωση του συγκεκριμένου κρατήρα (MEL 13) παραβιάζεται ο κανόνας της ανάπτυξης ενός δεύτερου θέματος στην κατώτερη βαθμίδα του λαιμού των ελικωτών κρατήρων του τέλους του 5ου αι π.Χ [πρβλ τον κρατήρα του Πολίονα (ARV^2 1171, 1 Βλ παραπάνω σημ 37) και τον κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω (ARV^2 1338, 1 Βλ παρακάτω σ 299 σημ 73)

48 Το συγκεκριμένο μοτίβο εμφανίζεται στην ίδια θέση και στο λαιμό κιονωτών κρατηρων (MEL 14 *πίν 7Α*), όπως επίσης και στο κυρτό τμήμα του σώματος καλυκωτών κρατήρων του ίδιου εργαστηρίου (MEL 25 *πίν 10Γ*, MEL 27 *πίν 11Δ*, MEL 31) Για τη συνάφεια των δύο αυτών τύπων και τη γενικότερη επίδραση του κιονωτού στον ελικωτό, βλ Τιβέριος (1989), σ 62-63 σημ. 163

ακόσμητη και αφημένη στο χρώμα του πηλού. Τέλος, τα κλαδιά κισσού που παραδοσιακά αναπτύσσονταν στις ελικωτές λαβές[49] αντικαθίστανται στην επιφάνεια των δίσκων από απλή θέουσα σπείρα. Σύμφωνα με την εξέλιξη στο σχήμα και την παραπληρωματική διακόσμηση, ο κρατήρας αυτός του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου στη Βιέννη (MEL 13 *πίν. 6Γ*) πρέπει να χρονολογηθεί στην εποχή αμέσως μετά το 400 π.Χ. και να ενταχθεί στην προχωρημένη περίοδο δραστηριότητας του εργαστηρίου.

Σε ό,τι αφορά τον κρατήρα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 5081 (ATH 2 *πίν. 42Γ.Δ*), παρατηρεί κανείς ότι πρόκειται για ένα έργο σαφώς καλύτερης ποιότητας, συγγενέστερο προς την παράδοση των ελικωτών κρατήρων του τέλους του 5ου αι. π.Χ. με τον έντονα διακοσμητικό χαρακτήρα. Σε αυτόν τον κρατήρα με τις μνημειακές διαστάσεις ιδιαίτερη προσοχή αποδίδεται στο πλάσιμο των επιμέρους μερών του[50] και την απόδοση όχι μόνο των μορφών[51] αλλά και των μοτίβων της παραπληρωματικής διακόσμησης, με εντυπωσιακότερη όλων εκείνη του λαιμού. Σε αυτήν συνδυάζονται δύο σειρές περίκλειστων ανθεμίων, με την ανώτερη ανεστραμμένη και τα ανθέμια τοποθετημένα με τέτοιο τρόπο - σε "οδοντωτή" θα έλεγε κανείς διάταξη - ώστε να μην μένει καθόλου κενός χώρος ανάμεσά τους. Οι βλαστόσπειρες είναι ειδικά τροποποιημένες για την περίπτωση και κοινές για τα ανθέμια και των δύο σειρών. Καινοτομία από την πλευρά του κεραμέα αποτελεί ο περιορισμός σε ύψος της προς διακόσμηση επιφάνειας του σώματος και η ανάπτυξη ανάγλυφων ραβδώσεων[52]

---

[49] Βλ. ενδεικτικά τη διακόσμηση των λαβών στον κρατήρα του Ζωγράφου του Curti στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 2897 [ARV^2 1052, 25. Βλ. παραπάνω σ. 15 σημ. 36].

[50] Αξιοπρόσεκτα στοιχεία αποτελούν οι έλικες που διακοσμούνται με βλαστόσπειρες. Οι τελευταίες γεμίζουν τον κενό χώρο ανάμεσα στο λαιμό και τις λαβές δημιουργώντας την εντύπωση ότι αποτελούν συνέχεια των ζωγραφικά αποδοσμένων βλαστοσπειρών των λαβών.

[51] Οι μορφές στις παραστάσεις τόσο του σώματος όσο και του λαιμού χαρακτηρίζονται από μια ασυνήθιστα μεγάλη για την εποχή ποικιλία στις στάσεις τους, ενώ με την απόδοση των προσώπων και των σωμάτων ορισμένων από αυτές σε στάση τριών τετάρτων εντείνεται η δραματικότητα των συνθέσεων.

[52] Και το υπόστατο, όπου εδράζεται ο κρατήρας, φέρει ραβδώσεις κατά μήκος του κοίλου ποδιού του. Στο "κρεμαστό" της τμήμα η πεπλατυσμένη επιφάνεια έδρασης φέρει γραπτό

τόσο κάτω από αυτήν όσο και στο χώρο του ώμου, στην παραδοσιακή θέση του ζωγραφικά αποδοσμένου γλωσσωτού κοσμήματος[53]. Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία ο κρατήρας αυτός του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 2 *πίν. 42Γ.Δ*) θα πρέπει να χρονολογηθεί λίγο πριν το 400 π.Χ.

Με την ίδια λογική[54] εργάστηκε και ο κεραμέας ενός άλλου ελικωτού κρατήρα με "λεβητόσχημο" σώμα στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 3Δ, 4*) που έγινε γνωστός σχετικά πρόσφατα στην έρευνα. Ο κρατήρας αυτός που θα πρέπει να χρονολογηθεί, όπως και εκείνος του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 2 *πίν. 42Γ.Δ*), γύρω στο 400 π.Χ. αποτελεί το προϊόν της συνεργασίας στις αρχές της πρώιμης περιόδου του Ζωγράφου M_1 με τον Ζωγράφο M_2. Στο σώμα του κρατήρα αυτού οι ραβδώσεις καταλαμβάνουν σχεδόν όλο το χώρο (εξαιρείται μόνο μια ζώνη που κοσμείται με ένα ζωγραφικά αποδοσμένο στεφάνι[55]). Για την ιδιαίτερα

ιωνικό κυμάτιο, ενώ με στεφάνι από κλαδιά ελιάς διακοσμείται η κοίλη βαθμίδα της βάσης.

[53] Εκτός από τους έλικες που παραπέμπουν σε μεταλλικά πρότυπα, θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι και το γλωσσωτό κόσμημα του ώμου αποτελεί αντιγραφή λεπτομερειών μεταλλικών αγγείων. Μια τέτοια υπόθεση ενισχύεται, αν λάβει κανείς υπόψη κρατήρες, όπως έναν χάλκινο στο Μόναχο, Antikensammlungen 4262 [Schleiffenbaum (1991), σ. 241-242 αρ. V 5, πίν. 7-8] που χρονολογείται γύρω στα 500 π.Χ. και θεωρείται προϊόν λακωνικού εργαστηρίου. Σε μεταλλικά πρότυπα θα μπορούσε πιθανότατα να αναχθεί και το γραπτό ιωνικό κυμάτιο που κοσμεί συχνά την "κρεμαστή" επιφάνεια του χείλους πολλών πήλινων ελικωτών κρατήρων.

[54] Στις περιπτώσεις αγγείων, όπου η ερυθρόμορφη τεχνική συνδυάζεται με πλαστικά διαμορφωμένες ραβδώσεις, γίνεται συνήθως λόγος για μεταλλικά πρότυπα [Schleiffenbaum (1991), σ. 67, 73 κ.ε. Burn (1991), σ. 111-113]. Η σχέση όμως ανάμεσα στα πήλινα και τα μεταλλικά αγγεία φαίνεται ότι ήταν αμφίδρομη. Βλ. σχετικά Zimmermann, N., Beziehungen zwischen Ton- und Metallgefässen spätklassischer und frühhellenistischer Zeit, Rahden: Leidorf 1998.

[55] Η ζωγραφική αυτή λεπτομέρεια παραπέμπει στη διακόσμηση των κρατήρων κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου με πραγματικά στεφάνια. Αυτό πιστοποιείται από σχετικές παραστάσεις, όπου εικονίζονται ελικωτοί κρατήρες στολισμένοι με στεφάνια από κλαδιά κισσού. Βλ. ενδεικτικά την παράσταση της μιας εξωτερικής όψης μιας αποσπασματικά σωζόμενης κύλικας στο Παρίσι, Musée du Louvre G 12 [ARV^2 84, 17. Gericke (1970), σ. 136 αρ. 24. Murray (1990), πίν. 19a. Schleiffenbaum (1991), σ. 416 αρ. D 32, εικ. 27] που φέρει την υπογραφή του Σκύθη και χρονολογείται στη δεκαετία 520-510 π.Χ. Για μια αντιπροσωπευτική παρουσίαση ανάλογων παραστάσεων, βλ. Lissarague (1990), σ. 196-209, εικ. 17β, 20α.

προσεγμένη ανάπτυξη των παραστάσεων του κρατήρα οι αγγειογράφοι περιορίστηκαν στην επιφάνεια του λαιμού (ο Ζωγράφος M_1) και στις επιφάνειες του υπόστατου (ο Ζωγράφος M_2 αντίστοιχα). Καλλιτεχνική επιδεξιότητα χαρακτηρίζει εκτός από τις παραστάσεις αυτές και την παραπληρωματική διακόσμηση του κρατήρα[56]. Στο ιδιαίτερα επιμελημένο (και οπτικά εντυπωσιακό) τελικό αποτέλεσμα συμβάλλουν επιπλέον στην περίπτωση του κρατήρα αυτού (MEL 12 *πίν. 4Γ*) (α) η πλαστική απόδοση διαφόρων λεπτομερειών των διακοσμητικών μοτίβων με τη χρήση επίθετου πηλού, (β) η τοποθέτηση κεφαλών νέγρων (δουλεμένων σε μήτρα) στις ρίζες των λαβών και (γ) οι γυναικείες κεφαλές στο χώρο του "μεταλλίου" των λαβών.

Στο σημείο αυτό είναι ίσως χρήσιμο να διατυπωθούν ορισμένες σκέψεις σχετικά με τους τόπους εύρεσης και τον περιορισμένο αριθμό των ελικωτών κρατήρων της εξεταζόμενης εποχής. Ως τόποι εύρεσης των ελικωτών κρατήρων του τέλους του 5ου αι. π.Χ. και των αρχών του 4ου αι. αναφέρονται διάφορες πόλεις (Ruvo, Τάραντας, Capua) και νεκροπόλεις (Spina) της Ιταλίας. Στις πλούσιες αυτές περιοχές, όπου εξάγονταν από παλαιότερα αττικά αγγεία διαφόρων σχημάτων, φαίνεται ότι το συγκεκριμένο σχήμα ήταν ιδιαίτερα αγαπητό[57]. Δεν θα ήταν

---

[56] Αναλυτικότερα, στην περίπτωση του κρατήρα αυτού (MEL 12 *πίν. 3Δ, 4Β.Γ*) η ανώτερη κοίλη βαθμίδα του λαιμού διακοσμείται στην Α όψη με κλαδί κισσού και στη Β όψη με καρποφόρο κλαδί μυρτιάς. Η κυρτή βαθμίδα του χείλους φέρει στην Α όψη μια διπλή ζώνη ανθεμίων που εναλλάσσονται με άνθη λωτού και στη Β όψη μια απλή ζώνη ανθεμίων που εγγράφονται σε άνθη λωτού. Η "κρεμαστή" επιφάνεια του χείλους διακοσμείται με το γνωστό για τη θέση αυτή ιωνικό κυμάτιο που φέρει στιγμές ανάμεσα στα ωά. Οι έλικες διακοσμούνται με καρποφόρο κλαδί μυρτιάς και οι "οφθαλμοί" τους με πέντε ανθέμια τοποθετημένα περιμετρικά γύρω από μια γυναικεία προτομή. Με ιδιαίτερη επιμέλεια διακοσμείται και το υπόστατο του συγκεκριμένου ελικωτού κρατήρα. Σε αυτό αναγνωρίζονται (από κάτω προς τα πάνω) ένα γλωσσωτό κόσμημα, μια ζώνη με ανθέμια εγγεγραμμένα σε άνθη λωτού και στη συνέχεια ένα λέσβιο και ένα ιωνικό κυμάτιο.

[57] Για την προώθηση των αττικών αγγείων κατά σχήματα στις διάφορες αγορές, βλ. ενδεικτικά Webster (1972), σ. 292 κ.ε. Boardman, J., The Athenian Pottery Trade. The Classical Period, Expedition 21.4 (1978-1979), σ. 33-39, κυρίως 37-38. Scheffer, Ch., Workshop and trade patterns in Athenian Black Figure, Christiansen (1988), σ. 536-546. Τιβέριος (1989), σ. 107. Ειδικότερα, για την προώθηση ελικωτών κρατήρων στις αγορές που προαναφέρθηκαν, πρβλ. τα δεδομένα των πινάκων 5b και 5c της Schleiffenbaum (1991), όπου παρουσιάζονται οι αττικοί ελικωτοί κρατήρες στο σύνολό τους.

παρακινδυνευμένο να προχωρήσει κανείς στην υπόθεση ότι πρόκειται για παραγγελίες αγγείων του συγκεκριμένου σχήματος[58], καθώς διαπιστώνεται ότι κεραμείς και αγγειογράφοι κατέβαλαν ιδιαίτερη προσπάθεια για να κατασκευάσουν μοναδικά αγγεία, ασυνήθιστα υψηλής ποιότητας για την εποχή

Οι αττικοί ελικωτοί κρατήρες, παρά τις προσπάθειες διατήρησης της παράδοσης από εργαστήρια όπως αυτό του Ζωγράφου του Μελεάγρου[59], οδηγούνται σταδιακά σε εξαφάνιση Οι συνθήκες που επικρατούσαν στην Αθήνα μετά το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου (σε συνδυασμό και με την ύπαρξη των ανταγωνιστικών κατωιταλιωτικών και σικελικών εργαστηρίων[60]), έπαψαν πλέον να είναι ιδανικές για την παραγωγή και πώληση ακριβών αγγείων, όπως ήταν οι ελικωτοί[61] και οι κιονωτοί κρατήρες, οι αμφορείς με λαιμό και οι υδρίες Η παρουσία τους ακόμη και σε αυτά τα εξαιρετικά μικρά ποσοστά (συγκριτικά με εκείνα άλλων απλούστερων στο σχήμα και τη διακόσμηση και, κατά συνέπεια, φθηνότερων σχημάτων), είναι παρόλα αυτά αξιοπρόσεκτη αποδεικνύει ότι στις αρχές του 4ου αι. π Χ. δεν μειώθηκαν οι ικανότητες των Αθηναίων καλλιτεχνών να πλάθουν και να διακοσμούν αγγεία άριστης ποιότητας Οι τελευταίοι αναγκάστηκαν απλά να προσαρμοστούν στις νέες ανάγκες της αγοράς και να προχωρήσουν στη μαζική παραγωγή αγγείων που τα δούλευαν εύκολα και τα διακοσμούσαν με θέματα αποδοσμένα συνοπτικά και περιληπτικά, όπου επαναλαμβάνονταν σταθερά ορισμένοι εικονογραφικοί τύποι

---

58 Για κάποιες σκέψεις αναφορικά με τα αγγεία-παραγγελίες, βλ. Τιβέριος (1989), σ. 123 κ.ε.

59 Από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου προέρχονται όχι μόνο δύο από τους οψιμότερους ελικωτούς κρατήρες (MEL 12, MEL 13) αλλά και οι οψιμότεροι κιονωτοί κρατήρες (MEL 14 – MEL 24) όπως επίσης και οι οψιμότεροι αμφορείς με λαιμό (MEL 1 - MEL 3)

60 Όπως μαρτυρείται από τον τόπο εύρεσής τους, πολλοί από τους αττικούς ελικωτούς κρατήρες εξάγονταν στην Απουλία, στα τοπικά εργαστήρια της οποίας παράγονταν επίσης κρατήρες του ίδιου σχήματος [βλ σχετικάBurn (1991), σ 113 Campenon (1994), σ 30]

61 Η υψηλή τους τιμή υπαγορεύεται όχι μόνο από την επιμελημένη κατασκευή και την εξεζητημένη διακόσμησή τους αλλά και λόγω των προβλημάτων που παρουσίαζαν κατά τη διάρκεια της μεταφοράς τους, εξαιτίας των εύθραυστων μερών τους. Πρβλ την εύστοχη σχετική παρατήρηση της Campenon (1994), σ 29 για το μικρό αριθμό των ακέραιων ελικωτών κρατήρων συγκριτικά με εκείνο των αποσπασματικά σωζόμενων και των συγκολλημένων

Δεν πρέπει επίσης να θεωρηθεί τυχαία η παρουσία των ελικωτών κρατήρων σε συγκεκριμένα κεραμικά εργαστήρια[62]. Η παράδοση της κατασκευής και διακόσμησης ελικωτών κρατήρων φαίνεται να πέρασε από τον Ζωγράφο των Νιοβιδών[63] στην Ομάδα του Πολυγνώτου[64] και στη συνέχεια από τον Ζωγράφο του Δίνου[65] στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου. Από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Δίνου πρέπει να γνώριζαν οι συνεργάτες του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου καλά και το σχήμα του λέβητα[66]. Αυτό πρέπει να έλαβαν υπόψη για τη δημιουργία του υβριδικού κρατήρα στο Paul Getty (MEL 12 *πίν. 3Δ*), στον οποίο μάλιστα για την απόδοση του ανακεκλιμένου Άδωνη στην παράσταση του λαιμού και του Διονύσου στην παράσταση της κατακόρυφης επιφάνειας του υπόστατου χρησιμοποιείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος με εκείνον του Διονύσου που απαντάται σε έργα του Ζωγράφου του Δίνου και του κύκλου του[67]. Με σχέση

---

[62] Για ομοιότητες στο σχήμα των ελικωτών κρατήρων του Ζωγράφου του Κάδμου και του Ζωγράφου του Τάλω και τη σύνδεσή τους με την πολυγνώτεια παράδοση κάνει λόγο και ο McPhee (1973), σ. 67.

[63] Για τους ελικωτούς κρατήρες του Ζωγράφου των Νιοβιδών και της Ομάδας του [ARV^2 600, 1-17 (του ίδιου του Ζωγράφου των Νιοβιδών), ARV^2 608, 1-3bis (του τρόπου του Ζωγράφου των Νιοβιδών), ARV^2 612, 1-3 (του Ζωγράφου της Bologna 279), ARV^2 613, 1-3 (του Ζωγράφου των Μαλλιαρών Σιληνών), ARV^2 615, 1-2 (του Ζωγράφου του Λονδίνου Ε 470)], βλ. Prange, M., Der Niobidenmaler und seine Werkstatt. Untersuchungen zu einer Vasenwerkstatt frühklassischer Zeit, Frankfurt 1989, κυρίως σ. 33, 117.

[64] Για τους ελικωτούς κρατήρες της Ομάδας του Πολυγνώτου, βλ. Matheson (1994), σ. 177-178.

[65] Βλ. ARV^2 1151, 1.

[66] Για τους λέβητες του Ζωγράφου του Δίνου, βλ. ARV^2 1152, 3-6. Βλ. επίσης McPhee (1973), σ. 24 κ.ε. Για τους λέβητες που διακόσμησαν ορισμένα άλλα μέλη της Ομάδας του Πολυγνώτου, βλ. Matheson (1994), σ. 180.

[67] Πρόκειται συγκεκριμένα για τις παραστάσεις ενός "δίνου" του Ζωγράφου του Δίνου (ARV^2 1152, 3), μιας πελίκης του συνεργάτη του, του Ζωγράφου του Somzée (ARV^2 1159, 2), και δύο σύγχρονες παραστάσεις ελικωτών κρατήρων του Ζωγράφου του Κάδμου (ARV^2 1184, 1) και του Πολίονα (ARV^2 1171, 1) αντίστοιχα που σχολιάστηκαν αναλυτικά παραπάνω (βλ. σ. 15 σημ. 37-38).

Με βάση ορισμένες από τις στάσεις των μορφών των παραστάσεων του κρατήρα του Paul Getty, τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά και, κυρίως, τον πλούτο των

μαθητειας συνδεεται με τον Ζωγραφο του Δινου και ο Ζωγραφος του Προνομου, απο το εργαστηριο του οποίου προερχονται, οπως ειδαμε, τρεις ελικωτοι κρατηρες Με τον Ζωγραφο του Προνομου συνδέεται και ο Ζωγραφος της Κενταυρομαχιας της Νεας Υορκης[68] στον οποιο αποδιδονται τα θραυσματα των δυο ελικωτων κρατηρων (CNY 1 *πιν 50Β*, CNY 2 *πιν 50Δ*), οπως και ο Ζωγραφος των Αθηνων 12225, στον οποιο αποδοθηκε ο κρατήρας στη Ferrara (ATH 2 *πίν 42Γ Δ*)[69] Στην παρασταση του τελευταιου κρατηρα εντοπίζονται στοιχεια της πολυγνώτειας παράδοσης[70]

Σε συνδυασμο με τη διαπιστωση της υπαρξης στενων σχεσεων αναμεσα στους αγγειογραφους διαφορετικων γενιων του 5ου και των αρχων του 4ου αι π Χ που ασχοληθηκαν με τη διακοσμηση ελικωτων κρατηρων, θα μπορουσε να διατυπωθει τελος, και μια σκεψη αναφορικά με τους τοπους αγορας των κρατηρων αυτων Οι εμποροι για να ειναι σε θεση να διατηρήσουν σταθερη την πελατεια τους, αν οχι και να την αυξησουν, ήταν υποχρεωμενοι να γνωριζουν καταρχην καλα τις αναγκες και τις ιδιαίτερες προτιμησεις των αγοραστων της καθε περιοχης Κατα τη

ενδυματων τους διαπιστωνεται ότι ο Ζωγράφος του Μελεάγρου επαναλαμβανει στοιχεια που συναντώνται σε έργα του περιβαλλοντος του Ζωγραφου του Μειδια

[68] Βλ Robertson (1992), σ 270

[69] Η αποδοση στον Ζωγράφο των Αθηνων 12255 του κρατηρα στη Ferrara έγινε απο τον McPhee Στο συγκεκριμενο ζωγραφο αποδοθηκε επισης απο τον ίδιο ερευνητή και ενας εξαιρετικης ποιοτητας κωδωνοσχημος κρατηρας απο το Baksy (ATH 11), για τον οποιο ο Shefton εκανε αοριστα λογο για καποιον καλλιτεχνη του κύκλου του Ζωγραφου του Προνομου

[70] Για το μοτιβο του τραβήγματος των μαλλιων του Κενταυρου στην παράσταση του σωματος της Β όψης αυτού του κρατηρα του Ζωγράφου των Αθηνων 12255 (ATH 2 *πίν 42Γ*), πρβλ την παράσταση ενός σταμνου του Πολυγνωτου στο Λονδινο, British Museum 1898 7-16 5 [ARV^2 1027, 2, 1678 CVA London ııı, πιν 25, 2 Matheson (1994), σ 52-53, πίν 38 Α-Β], όπου επισης εικονίζεται μια Κενταυρομαχία Για τις στάσεις ορισμένων απο τις μορφες της παραστασης της Β οψης του σώματος του κρατηρα αυτού (ATH 2 *πίν 42Γ*), πρβλ τις αναλογες στασεις των πρωταγωνιστων μιας σκηνης Κενταυρομαχιας σε έναν ελικωτό κρατηρα του Πολυγνωτου στη Bologna, Museo Civico Archeologico 16557 [ARV^2 1029, 18 CVA Bologna ıv (1957), πιν 59 67, 68,8-10 Matheson (1994) σ 69 πιν 54 Α] Για τις στάσεις ορισμένων από τις ορχούμενες Μαινάδες της παραστασης της Α οψης του ωμου του ιδιου παντοτε κρατηρα (ATH 2 *πίν 42Δ*), πρβλ εκεινες του σώματος της Β όψης του γνωστού ελικωτου κρατηρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 2897 απο τη Spina T 128 Valle Trebba [ARV^2 1052, 25 1680 Βλ παραπανω σ 15 σημ 36] του Ζωγράφου του Curti

γνωμη μου, με σκοπό την ικανοποίηση αυτών των αναγκών οι έμποροι απευθυνονταν στη συνέχεια στα εργαστήρια εκείνα που ακολουθούσαν με επιτυχία την παράδοση των δασκάλων τους της προηγούμενης γενιάς, σε ό,τι αφορά τα σχήματα που παρηγαγαν και τα θέματα που επελεγαν για τη διακόσμηση τους Κατι τέτοιο φαινεται να επιβεβαιώνεται από την εύρεση στη Bologna ελικωτών κρατήρων του εργαστηρίου του Πολυγνώτου και στη συνέχεια του μαθητή του, του Ζωγράφου του Δίνου Περισσοτερο εντυπωσιακή ειναι η περίπτωση της νεκρόπολης της Spina[71], στην οποία εντοπίστηκαν ελικωτοί κρατήρες του Ζωγράφου των Νιοβιδών, του Πολυγνώτου και της Ομάδας του, του Ζωγράφου του Κλεοφώντα, του Πολίωνα και του Ζωγράφου των Αθηνών 12255[72]

I.3.2 Κιονωτοί κρατήρες

Προκειται για ένα σχήμα[73] που απαντάται καταρχήν στον κορινθιακό Κεραμεικό[74], στον οποιο θα πρέπει μάλλον και να χρεωθεί η δημιουργία του[75] Σε ό,τι αφορά τον

---

[71] Προυπόθεση για την αγορά ακριβών αττικών αγγείων ήταν αναμφίβολα ο πλούτος των εκάστοτε αγοραστών Ειδικά όμως στην περίπτωση της νεκρόπολης της Spina μπορεί να διατυπωθεί η υπόθεση ότι οι ιδιοκτήτες των πλούσιων τάφων της, οπου και βρέθηκαν οι συγκεκριμένοι κρατήρες, θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι όχι Ετρούσκοι αλλά Έλληνες έποικοι, καθώς στις αρχαίες πηγές η Spina αναφέρεται ως ελληνική πόλη και σε πολλα από τα αγγεία που εντοπίστηκαν εκεί συναντώνται ελληνικά graffiti Για τις πηγές αυτες και τα σχετικά graffiti, βλ Alfien-Arias (1958), σ 8 κ.ε., 16

[72] Οι παρατηρήσεις αυτές στηρίζονται στην εξέταση του συνοπτικού καταλόγου της Schleiffenbaum (1991) Στον κατάλογο αυτό βλ. ενδεικτικά (όσον αφορά τους ελικωτούς κρατήρες της Bologna) τους αριθμούς V 239, V 241 και V 242 Για τους αντίστοιχους ελικωτούς κρατήρες από τη Spina, βλ τους αριθμούς V 251, V 258, V 260, V 261, V 262, V 265, V 266, V 267 και V 280 Βλ επίσης το υλικό των πινάκων 5a-c

[73] Για τους κιονωτούς κρατήρες, βλ Amyx, (1958), σ 198-199 Sparkes-Talcott (1970), σ 54-55 Bakır, T , Der Kolonettenkrater ın Konnth und Attıka zwischen 625 und 550 v.Chr Wurzburg 1974 Callıpolıtıs-Feytmans, D , Sur l'orıgıne du cratère à colonettes, BCH 101 (1977), σ 235-239 Τιβέριος (1981), σ 120-130 Kanowskı (1984), σ 67-68 Moore-Phılıppıdes (1986), σ 23-25 Cook (1994), σ 294 Campenon (1994), σ 31-33

[74] Βλ σχετικά Herbert (1977), σ 33 Campenon (1994), σ 31 Cook (1994), σ 294 Για το πρόβλημα της χρονολόγησης των κρατήρων αυτών και της κορινθιακής κεραμικής γενικότερα, βλ Tıverıos, M A , Archaısche Keramık aus Sındos, Μακεδονικά 25 (1985-86), σ 70-87 ειδ 79-80

αττικό Κεραμεικό, οι πρωιμότεροι κιονωτοί κρατηρες, με μια μόνο εξαιρεση[76], εμφανιζονται σε αυτόν μετά το 600 π Χ [77] και συνεχίζουν να εμφανίζονται με μεγάλη συχνοτητα μέχρι και το τρίτο τεταρτο του 5ου αι π Χ [78] Από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι σωζονται, αντίθετα, λίγα παραδείγματα που αποδίδονται στον Ζωγράφο του Κάδμου[79], τον Ζωγράφο της Modica[80], τον Ζωγράφο του Λούβρου G 433[81] και τον Ζωγράφο της Suessula[82] Τα οψιμότερα δείγματα του σχήματος στον αττικό

---

75 Τα κριτήρια, σύμφωνα με τα οποία η δημιουργία του αποδίδεται στον κορινθιακό Κεραμεικο, παρουσιάζονται παρακάτω σ 30-31

76 Πρόκειται για έναν κιονωτό κρατήρα στην Αθήνα ΕΑΜ 16388 [Bakir, ό π σημ 73, σ 20 αρ Α 1, 60 κ ε Τιβέριος (1981), σ 120, 124, 126 κ ε , πίν 44] που προέρχεται από τη Βάρη και χρονολογείται λίγο πριν το 600 π Χ

77 Η άποψη της αναγνώρισης μιας προβαθμίδας του κιονωτού κρατήρα σε έναν τύπο κρατήρα της γεωμετρικής περιόδου έχει πια απορριφθεί [βλ Τιβέριος (1981), σ 120-124], ενώ σύμφωνα με τον ίδιο ερευνητή ο λέβης (με συνεχή παραγωγή από το δεύτερο μισό του 8ου αι π Χ κ ε) αποτέλεσε το σχήμα που επέδρασε καθοριστικά στη δημιουργία του κιονωτού κρατήρα

78 Για τη μεγάλη διάδοση του σχήματος από τα μέσα του 5ου αι κ ε., βλ McPhee (1973), σ 178-179

79 Πρόκειται για δύο κρατήρες στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina Βλ σχετικά McPhee (1973), σ 53 αρ 2-3, πίν 17

80 Πρόκειται για έναν κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina [ARV² 1340, 5 Campenon (1994), σ 31] από τη Spina T 695 B (Valle Pega) με παραστάσεις Νίκης σε άρμα παρουσία του Απόλλωνα (Α) και αναχώρησης πολεμιστή (Β)

81 Πρόκειται για έναν κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης [ARV² 1343, 6. Campenon (1994), σ 31, πίν 1.2] με παράσταση συμποσίου στην Α όψη του

82 Στον Ζωγράφο της Suessula αποδίδονται τρεις κιονωτοί κρατήρες

α) ένας στο Λονδίνο, British Museum E 490 [ARV² 1345, 7 McPhee (1973), σ 163 αρ 7, πίν 49]

β) ένας στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11045 (L 211) [ARV² 1345, 8 Alvarez-Ossorio (1910), πίν 37.2 McPhee (1973), σ. 163 αρ 8, πιν 50] και

γ) ένας στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 146740 [ARV² 1345, 9 McPhee (1973), σ 163 αρ 9, πίν 51] που βρέθηκε στη Νεάπολη

ερυθρόμορφο Κεραμεικό αποτελούν οι έντεκα κιονωτοί κρατήρες του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου[83].

Στο σύνολο των κιονωτών κρατήρων του συγκεκριμένου εργαστηρίου (και σε σχέση με τα ραδινότερα στις αναλογίες τους δείγματα εργαστηρίων του τελευταίου τετάρτου του προηγούμενου αιώνα[84]) διαπιστώνεται ότι το ύψος του λαιμού, των λαβών (τόσο των κυλινδρικής διατομής στελεχών, όπου στηρίζονται τα πλακίδια, όσο και των πλακιδίων αυτών καθαυτών) και του χείλους έχει μειωθεί σημαντικά, ενώ με σαφήνεια δηλώνεται πλέον ο ώμος του αγγείου. Τέλος, παρατηρείται ότι η διάμετρος του σώματος μειώνεται απότομα, όσο πλησιάζει κανείς προς το σημείο έδρασης του σώματος στη σαφώς στενότερη βάση (σε σχέση πάντα με τα πρωιμότερα παραδείγματα).

Μέσα από τη συγκριτική μελέτη των κρατήρων αυτών[85] θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει στη διατύπωση και ορισμένων ειδικότερων παρατηρήσεων, σε ό,τι αφορά τη χρονολογική τους κατάταξη στο σύνολο της παραγωγής του εργαστηρίου και την εξέλιξη του τύπου του κιονωτού κρατήρα κατά τη διάρκεια του α΄ τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.[86] Πρωιμότερος όλων[87] - σύμφωνα με το αρκετά μεγάλο ακόμη ύψος του λαιμού και την ασυνήθιστα υψηλή ποιότητα απόδοσης των μορφών και των δύο όψεων πρέπει να είναι ο κρατήρας μιας ιδιωτικής συλλογής στη Γερμανία (MEL 14 *πίν. 7A.B*), για τη διακόσμηση του οποίου φαίνεται ότι συνεργάστηκαν ο Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης με τον Ζωγράφο M_1[88]. Όμοιος στην

---

83 Στον κατάλογο των δέκα κιονωτών κρατήρων που ήταν γνωστοί ήδη στον Beazley μπορεί να προστεθεί, κατά τη γνώμη μου, και ο κρατήρας μιας ιδιωτικής συλλογής στη Γερμανία (MEL 14).

84 Για τους κιονωτούς κρατήρες της γενιάς αυτής, πρβλ. τη συγκριτική και αναλυτικη παρουσίαση δύο από αυτούς, ενός του Ζωγράφου του Λούβρου G 433 και ενός άλλου του Ζωγράφου της Suessula, από την Campenon (1994), σ. 31-32.

85 Σε ό,τι αφορά τους έντεκα αυτούς κρατήρες, διαθέτω ελάχιστα στοιχεία για τέσσερις που προέρχονται από τη Spina (MEL 20 - MEL 23) και για έναν ακόμη που βρισκόταν κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης (MEL 24).

86 Güntner-Simon (1997), σ. 140.

87 Η Simon, Güntner-Simon (1997), passim τον χρονολογεί στην τελευταία δεκαετία του 5ου αι. π.Χ.

88 Πρβλ. παραπάνω σ. 19 (MEL 12).

κατασκευή του, παρά τις μικρότερες διαστάσεις του[89], είναι και ο κρατήρας του Δουβλίνου (MEL 15 *πίν. 7Γ*). Ο κρατήρας αυτός με κριτήριο τη διαφοροποίηση ως προς την ποιότητα απόδοσης των παραστάσεων των δύο όψεων του και την αισθητή μείωση στην ποιότητα εκτέλεσης γενικότερα θα μπορούσε να χαρακτηρισθεί ως λίγο μεταγενέστερος[90]. Το επόμενο στάδιο εξέλιξης εντοπίζεται σε τρεις κρατήρες στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 733 (MEL 16 *πίν. 9Α.Γ*) και στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 8918 και 3008 αντίστοιχα (MEL 17 *πίν. 8Α*, MEL 18 *πίν. 8Β*)[91], στους οποίους τα τοιχώματα του λαιμού χάνουν σε ύψος και γίνονται περισσότερο κοίλα σε αντίθεση με την εντονότερα δηλωμένη καμπυλότητα του σώματος[92]. Τέλος, αρκετά οψιμότερος φαίνεται να είναι ο κρατήρας από το εμπόριο έργων τέχνης (MEL 19 *πίν. 8Γ.Δ*)[93]. Στον τελευταίο κρατήρα με τα σαφέστερα κοίλα τοιχώματα του λαιμού και τα διεσταλμένα τοιχώματα του σώματος δίνεται η εντύπωση της άσκησης ακόμη μεγαλύτερης πίεσης στα σημεία ένωσης του σώματος με το λαιμό και τη βάση, που είχε ως αποτέλεσμα τη μείωση του ύψους για άλλη μια φορά[94]. Ένα καθαρά νέο στοιχείο στην περίπτωση του κρατήρα αυτού

---

89 Η μείωση των διαστάσεων στον κρατήρα MEL 15 σε σχέση με τον κρατήρα MEL 14 είναι αξιοσημείωτη. Συγκεκριμένα, το ύψος του μειώθηκε κατά δέκα περίπου εκ.

90 Και οι δύο αυτοί κιονωτοί κρατήρες (MEL 14 *πίν. 7Α.Β*, MEL 15 *πίν. 7Γ*) αποτελούν έργα της πρώιμης περιόδου. Αυτός της ιδιωτικής συλλογής (MEL 14) πρέπει όμως να εντάσσεται στα έργα των αρχών της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του εργαστηρίου, ενώ εκείνος στο Δουβλίνο (MEL 15) στα έργα της προχωρημένης πρώιμης περιόδου.

91 Η παραγωγή των τριών αυτών κρατήρων πρέπει να τοποθετηθεί στις αρχές της μέσης περιόδου.

92 Ειδικά στην περίπτωση των δύο κρατήρων στη Ferrara (MEL 17 *πίν. 8Α*, MEL 18 *πίν. 8Β*) η εντύπωση της καμπυλότητας του σώματος εντείνεται ακόμη περισσότερο χάρη και στη μεγάλη, συγκριτικά με εκείνη του κρατήρα της Βιέννης (MEL 16 *πίν. 9Α.Γ*), διάμετρο των βάσεων τους. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να διακρίνεται ακόμη πιο έντονα το "στένεμα" στο σημείο ένωσης του σώματος με τη βάση.

93 Πρόκειται για υπόθεση που διατυπώθηκε ήδη από την Campenon (1994), σ. 32-3 που όμως για να την τεκμηριώσει δεν προχώρησε στην αναλυτική εξέταση της εξέλιξης του σχήματος, του στιλ και της παραπληρωματικής διακόσμησης. Σε καμιά περίπτωση δε θα μπορούσε να γίνει δεκτή η ένταξη του κρατήρα αυτού στα πρώιμα έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου [βλ. McPhee (1973), σ. 238]. Ο κρατήρας αυτός κατά τη γνώμη μου, αποτελεί μάλλον έργο της προχωρημένης μέσης περιόδου.

94 Από τη μελέτη των διαστάσεων των κιονωτών κρατήρων της πρώιμης περιόδου (MEL 14, MEL 15, MEL 16) που αναφέρονται στον κατάλογο αγγείων και τη σύγκρισή τους με

αποτελεί το στέλεχος που φαίνεται να αναπτύσσεται ανάμεσα στο σώμα και τη βάση, στοιχείο που δηλώνει πιθανόν επίδραση από τους κωδωνόσχημους κρατήρες[95], με την παραγωγή των οποίων ασχολήθηκε το συγκεκριμένο εργαστήριο κατ΄ επανάληψη στη μέση περίοδο[96]. Σε επίδραση των κωδωνόσχημων κρατήρων πρέπει να οφείλεται και η αλλαγή του σχήματος της βάσης του συγκεκριμένου κιονωτού κρατήρα, που έρχεται σε αντίθεση με τη βαθμιδωτή βάση των υπόλοιπων τεσσάρων κιονωτών κρατήρων[97].

Με την παραπάνω χρονολογική ταξινόμηση[98] φαίνεται να συμφωνεί και η παραπληρωματική διακόσμηση. Η πλουσιότερη και επιμελέστερη απαντάται στον κρατήρα της ιδιωτικής συλλογής στη Γερμανία (MEL 14 *πίν. 7Α.Β*). Στον κρατήρα αυτό η λοξότμητη επιφάνεια του χείλους διακοσμείται με στεφάνι από κλαδί μυρτιάς με φύλλα διπλής φοράς, στοιχείο σπάνιο και γνωστό από τη διακόσμηση ελάχιστων αγγείων της εποχής αυτής[99]. Επίσης, τη διάκριση της Α όψης από τη Β φροντίζει να

τις διαστάσεις του κρατήρα της προχωρημένης μέσης περιόδου (MEL 19), προκύπτει ότι μειώνονται δραστικά οι διαστάσεις του τελευταίου. Σε σύγκριση μάλιστα με τον πρωιμότερο όλων κρατήρα της ιδιωτικής γερμανικής συλλογής (MEL 14) η μείωση του ύψους στον τελευταίο (MEL 19) είναι της τάξης του 50%!

95 Βλ. Campenon (1994), σ. 32-33.

96 Οι κωδωνόσχημοι κρατήρες και οι κύλικες αποτελούν τις κατηγορίες σχημάτων που συναντώνται με τη μεγαλύτερη συχνότητα στο εργαστήριό του, με εικοσιτρείς κωδωνόσχημους κρατήρες γνωστούς ήδη στον Beazley (ARV^2 1410, 15-37).

97 Η απλή στη μορφή της βάση του κρατήρα της ιδιωτικής συλλογής στη Γερμανία (MEL 14) φαίνεται να αποτελεί μια προβαθμίδα της τριβαθμιδωτής βάσης των υπόλοιπων τεσσάρων.

98 Συνοπτικά η ταξινόμηση έχει ως εξής: Στις αρχές της πρώιμης περίοδου εντάσσεται ο κρατήρας της ιδιωτικής συλλογής (MEL 14 *πίν. 7Α*), ενώ στην προχωρημένη πρώιμη περίοδο ο κρατήρας του Δουβλίνου (MEL 15 *πίν. 7Γ*). Στις αρχές της μέσης (και καλύτερα τεκμηριωμένης περιόδου δραστηριότητας του εργαστηρίου) τοποθετούνται οι τρεις κρατήρες στη Βιέννη και τη Ferrara (MEL 16 *πίν. 9Α*, MEL 17 *πίν.8Α*, MEL 18 *πίν. 8Β*) και στην προχωρημένη μέση περίοδο εκείνος από το εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου (MEL 19 *πίν. 8Γ*). Σχετικά με τους υπόλοιπους πέντε κιονωτούς κρατήρες που αποδίδονται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου (MEL 20 – MEL 24) είναι αδύνατο να ειπωθεί με ασφάλεια ο,τιδήποτε, όσο αυτοί παραμένουν αδημοσίευτοι.

99 Το συγκεκριμένο ιδιάζον διακοσμητικό μοτίβο φαίνεται ότι χρησιμοποιείται και σε άλλα έργα των αρχών της πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου, για παράδειγμα στον κιονωτό

την καταστήσει σαφή ο καλλιτέχνης όχι μόνο με την ανάπτυξη λιγότερων και σε απλούστερη διάταξη μορφών αλλά και με τη χρήση διακοσμητικών μοτίβων διαφορετικού είδους και ποιότητας. Έτσι, στο λαιμό της Α όψης πάνω σε ζώνη με σιγμοειδείς σπείρες εδράζονται ανθέμια που εναλλάσσονται με άνθη λωτού, ενώ στο λαιμό της Β όψης ένα απλό φυλλοφόρο και καρποφόρο κλαδί αναπτύσσεται ανάμεσα σε δύο σειρές με ιωνικό κυμάτιο. Στην οριοθέτηση της μετόπης και στις δύο όψεις του κρατήρα, εκτός από το παραδοσιακό γλωσσωτό κόσμημα του ώμου, εντύπωση προκαλεί το μοτίβο του ψαροκόκκαλου στα κάθετα όριά της, όπου θα περίμενε κανείς τα παραδοσιακά κλαδιά κισσού. Ασυνήθιστη είναι επίσης και η οριοθέτηση του κατώτερου ορίου της μετόπης και μάλιστα με ζώνη αποτελούμενη από δεξιόστροφους διακεκομμένους μαιάνδρους (άλλοτε με κλειστό και άλλοτε με ανοιχτό κέντρο) που συνδυάζονται με αβακωτά τετραγωνίδια[100], στοιχείο-δάνειο και αυτό από τους κωδωνόσχημους κρατήρες. Σε ό,τι αφορά τον λίγο μεταγενέστερο κρατήρα του Δουβλίνου (MEL 15), η διακόσμησή του επιφυλάσσει επίσης κάποιες εκπλήξεις με τη χρήση στεφανιού με φυλλοφόρα κλαδιά διπλής φοράς μόνον στο λαιμό της Α όψης αυτήν τη φορά αλλά και με την ασυνήθιστη για την εποχή χρήση της μελανόμορφης τεχνικής για την απόδοση του ανθεμίου της μιας λαβής και της ερυθρόμορφης για εκείνο της άλλης.

Στον κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 8918 (MEL 17 *πίν. 8Α*), των αρχών της μέσης περιόδου, η παραπληρωματική διακόσμηση, όμοια πλέον και στις δύο όψεις, έχει σημαντικά απλουστευθεί και συστηματοποιηθεί με τη χρήση κλαδιών κισσού στην λοξότμητη επιφάνεια του χείλους και στα κάθετα όρια των μετοπών[101], γλωσσωτού κοσμήματος στον ώμο[102]

κρατήρα του Δουβλίνου (MEL 15) και τον ελικωτό κρατήρα με "δινοειδές" σώμα του Paul Getty (MEL 12 *πίν. 3Δ*).

[100] Σύμφωνα με τον McPhee (1973), σ. 179 ο Ζωγράφος του Λονδίνου G 433 (ARV^2 1343 6) είναι εκείνος που προσθέτει ως κατώτερο όριο της παράστασης τη ζώνη των μαιάνδρων που εναλλάσσονται με αβακωτά τετραγωνίδια.

[101] Η οριοθέτηση των κάθετων πλευρών της μετόπης με το μοτίβο αυτό απαντάται ήδη από το 540 π.Χ. σε μελανόμορφους κιονωτούς κρατήρες [βλ. Moore-Phillipides (1986), σ. 25. Moore (1997), σ. 23].

[102] Το γλωσσωτό κόσμημα στην άρθρωση λαιμού-ώμου απαντάται ήδη από τις αρχές του 6ου αι. π.Χ. σε μελανόμορφους κιονωτούς κρατήρες [βλ. Moore-Philippides (1986), σ. 24-25].

και κλαδιού με φύλλα απλής φοράς στο λαιμό (καρποφορου στην Α όψη και απλού φυλλοφόρου στη Β) Τα ίδια μοτίβα επιλέγονται και για τη διακόσμηση του δεύτερου κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3008 (MEL 18 *πίν 8Β*), στον οποίο όμως εκτελούνται με λιγότερη επιμέλεια, με αποτέλεσμα τα κλαδιά κισσού στην λοξότμητη επιφάνεια του χείλους και στα κάθετα όρια των μετοπών να αποδίδονται εντελώς σχηματοποιημένα Η τελευταία παρατήρηση ισχύει και για την παραπληρωματική διακόσμηση του κρατήρα της Βιέννης, Kunsthistorisches Museum 733 (MEL 16 *πίν 9Γ*), στον οποίο μαλιστα δε γίνεται καμιά διάκριση στο μοτίβο του λαιμού ανάμεσα σε Α και Β όψη Η απλοποίηση στον κρατήρα αυτόν έχει προχωρήσει ακόμη περισσότερο με τη διακόσμηση των πλακιδίων όχι πλέον με ανθέμια αλλά με ένα απλό κλαδί από φύλλα δάφνης στραμμένα προς τα αριστερά που χρησιμοποιείται επίσης και στη διακόσμηση της οριζόντιας επιφάνειας του χείλους[103] Όμοια είναι, τέλος, η παραπληρωματική διακόσμηση και του κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου (MEL 19 *πίν 8Γ Δ*) Σύμφωνα όμως με το σχήμα, τις διαστάσεις και το στιλ του πρέπει να είναι λίγο οψιμότερος και να χρονολογηθεί στην προχωρημένη μέση περίοδο

Ανάμεσα στους κιονωτούς κρατήρες που παρουσιάστηκαν παραπάνω μοναδική θέση κατέχει αναμφίβολα αυτός στο Δουβλίνο (MEL 15 *πίν 7Γ*), όχι μόνο εξαιτίας της σαφώς ανώτερης ποιότητας κατασκευής και διακόσμησης (σύμφωνης πιθανόν προς τις προδιαγραφές μιας ειδικής παραγγελίας[104]) αλλά και εξαιτίας του graffito στην εσωτερική επιφάνεια της βάσης του, όπου αναφέρεται ΚΟΡΙΝΘΙΟΡΓΗΣ ΙΙΙΙ ΣΚΑΦΙΔΕΣ ΔΠ[105] Η ανάγνωση της λέξης ΚΟΡΙΝΘΙΟΡΓΗΣ στο graffito αυτό πιστοποιεί για άλλη μια φορά[106] ότι το συγκεκριμένο επίθετο το χρησιμοποιούσαν για το χαρακτηρισμό κιονωτών κρατήρων και ότι ο τόπος δημιουργίας του σχήματος

---

[103] Πρόκειται για μια ακόμη αλλαγή κάτω από την πιθανή επίδραση των κωδωνόσχημων κρατήρων Υπεύθυνος για την εισαγωγή του μοτίβου του κλαδιού δάφνης στα πλακίδια των λαβών είναι σύμφωνα με τον McPhee (1973), σ 179 ο Ζωγράφος του Κάδμου

[104] Simon, Guntner-Simon (1997), σ 140

[105] Johnston (1973), σ 381 Johnston (1979), σχέδ 13 j

[106] Στον κατάλογο με τα πέντε παλαιότερα παραδείγματα κιονωτών κρατήρων που φέρουν την επιγραφή ΚΩΡΙΝΘΙΟΙ ή ΚΩΡΙΝΘΙΩΡΓΕΙΣ [βλ Rumpf (1927), σ 123 Beazley (1927), σ 350-351 αρ 13 Beazley (1941), σ 597], ήρθε να προστεθεί στα 1973 ο κρατήρας MEL 15 [βλ Johnston (1973), σ 381 αρ 427 Του ίδ (1979), σ 167 τύπος 24F,6]

τους θα πρέπει να ηταν η Κόρινθος[107] Με τη συγκεκριμένη επιγραφή γίνεται όμως αναφορα και σε άλλους τρεις κιονωτούς κρατήρες Καθώς το σχήμα του κιονωτού κρατήρα, σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα για τις αρχές του 4ου αι , απαντάται αποκλειστικά στο εργαστήριο του Ζωγραφου του Μελεάγρου, αναρωτιέται εύλογα κανείς μήπως και οι υπόλοιποι κιονωτοί κρατήρες του συγκεκριμένου φορτίου που αναφέρονται στην επιγραφή προέρχονταν από το ιδιο εργαστήριο Σε αυτό το ερώτημα ομως, όπως και στην εξίσου δελεαστική υπόθεση της αναγνώρισης ως τοπου προελευσης των τεσσάρων μνημονευόμενων κιονωτων κρατήρων καποιας περιοχής της Ετρουρίας (όπου βεβαιωμένα χρησιμοποιούσαν το συγκεκριμένο σχήμα μέχρι και τον 4ο αι και όπου το θέμα του συμποσίου με το οποίο διακοσμείται η Α όψη του ήταν ιδιαίτερα αγαπητό[108]) ή ακόμη και της ίδιας της Spina[109], είναι αδύνατο να δοθεί οποιαδήποτε απάντηση, εξαιτίας της παντελούς έλλειψης ανασκαφικών δεδομένων

---

[107] Ο πρώτος που συνέδεσε το επίθετο "κορινθιουργής" των γραπτων πηγων (βλ Αθήναιος Δειπνοσοφιστές, V 199e) με το συγκεκριμένο σχήμα ήταν ο A. Rumpf [βλ Rumpf (1927), 45, 123] Η αποψη του αυτή έγινε αργότερα ευρύτερα δεκτή [βλ Beazley (1927), σ 350 κ ε Payne (1931), σ 300 Amyx (1958), σ 198 σημ 79 Sparkes-Talcott (1970), σ 54 σημ 2 Herbert (1977), σ 33], καθώς το σχήμα του κιονωτού κρατήρα αποτελεί το δημοφιλέστερο σχήμα του κορινθιακού Κεραμεικού του 6ου αι και η επιγραφή "κορίνθιος' ή "κορινθιουργής" απαντάται αποκλειστικά σε βάσεις κιονωτών κρατήρων [βλ Beazley (1941), σ 597 Bakır (1974), σ 7]

[108] Βλ Johnston (1973), σ 381 Simon, Simon-Guntner (1997), σ 140 Για τις ιδιαίτερες προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού κατά περιοχή, πρβλ. και τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω (σ 23-24) αναφορικά με τους ελικωτούς κρατήρες

[109] Σύμφωνα με τα στοιχεία των καταλόγων του Beazley, σε όλες τις περιπτώσεις κιονωτων κρατήρων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου με βεβαιωμένο τοπο προέλευσης (συγκεκριμένα των έξι από τους έντεκα) ως τόπος προέλευσης αναφέρεται η Spina Κάτι τέτοιο δε θα πρέπει να ερμηνευθεί ως απλή σύμπτωση αλλά να θεωρηθεί συνειδητή επιλογή σύμφωνη με τις προτιμήσεις του αγοραστικού κοινού της συγκεκριμένης περιοχής, όπου εντοπίστηκαν και πολλοί πρωιμότεροι κρατήρες του ίδιου σχήματος Συγκεκριμενα πρόκειται για έργα πρώιμων (ARV^2 562 κ ε.) και ύστερων μανιεριστών (ARV^2 1104 κ.ε) και διαφόρων άλλων αγγειογράφων κιονωτών κρατήρων (ARV^2 1088 κ.ε) Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ζωγράφου του Μονάχου 2335 (ARV^2 1165, 77 - 1166, 101), καθως οι δεκάξι από τους εικοσιπέντε συνολικά γνωστούς ως σήμερα κιονωτούς κρατήρες του προέρχονται από τη Spina, όπως επίσης και εκείνη του Ζωγράφου της Ferrara T. 300 A (ARV^2 1183, 1-5), καθώς στη Spina εντοπίστηκαν και οι πέντε γνωστοί ως σήμερα κιονωτοί κρατηρες του

Ακόμη όμως και χωρίς βεβαιωμένο τόπο προέλευσης, αγγεία όπως ο κιονωτός αυτός κρατήρας στο Δουβλίνο (MEL 15 *πίν. 7Γ*) είναι ιδιαίτερα σημαντικά, γιατί πιστοποιούν ότι ο Ζωγράφος M_1, όταν ήταν απαραίτητο, διέθετε μεγάλη καλλιτεχνική ικανότητα. Δεν αποτελούσε έναν δεύτερης ποιότητας αγγειογράφο των αρχών του 4ου αι. π.Χ., μαθητή ενός συντηρητικού εργαστηρίου του τέλους του 5ου, που πεισματικά και αγνοώντας τις τάσεις της εποχής θέλησε απλά να μείνει πιστός στην παράδοση[110]. Ήταν, αντίθετα, ένας κορυφαίος καλλιτέχνης[111], χάρη στον οποίο το εργαστήριό του κατάφερε να διατηρήσει τις επαφές του με ορισμένες από τις παραδοσιακές και πλούσιες αγορές εισαγωγής αττικών αγγείων στις αρχές του 4ου αι., μετά από την παρέλευση της δύσκολης εποχής του Πελοποννησιακού Πολέμου και τις δυσμενείς συνθήκες που πρέπει να δημιουργήθηκαν εξαιτίας του για τα αγγεία και το αττικό εμπόριο γενικότερα[112].

Θα πρέπει επίσης να σημειωθεί ότι το συγκεκριμένο εργαστήριο προχώρησε στη διακόσμηση κιονωτών κρατήρων στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. όχι τυχαία αλλά ακολουθώντας συνειδητά την παράδοση και τις επιλογές συγκεκριμένων αγγειογράφων του τελευταίου τετάρτου του 5ου αι., οι οποίοι με τη σειρά τους δε δρούσαν ανεξάρτητα ο ένας από τον άλλο. Ειδικότερα, ο Ζωγράφος της Modica, ο Ζωγράφος του Λούβρου G 433 και ο Ζωγράφος της Suessula αποτελούσαν συνεργάτες, στο έργο των οποίων αναγνωρίζονται και επιδράσεις του Ζωγράφου του Κάδμου[113]. Οι κοινές ρίζες του Ζωγράφου M_1 και του εργαστηρίου, στο οποίο

---

110 Αυτή είναι η άποψη του Robertson (1992), σ. 271 κ.ε. που εκφράζεται υποτιμητικά για τον Ζωγράφο του Μελεάγρου και κάνει λόγο για την παραγωγή φθηνών κιονωτών κρατήρων στην παράδοση του Ζωγράφου του Μονάχου 2335.

111 Στο σημείο αυτό συμφωνώ με το χαρακτηρισμό του από τον Johnston (1973), σ. 381 ως "leading artist".

112 Οι κιονωτοί κρατήρες είναι λόγω σχήματος λιγότερο λειτουργικοί από τους καλυκωτούς και κωδωνόσχημους κρατήρες και για το πλάσιμό τους απαιτείται περισσότερος χρόνος. Για το λόγο αυτό ήταν αναπόφευκτο οι κιονωτοί κρατήρες να έχουν στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. την ίδια μοίρα με εκείνη των ελικωτών. Πρβλ. και τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω (σ. 21) με αφορμή τους ελικωτούς κρατήρες.

113 Στον Ζωγράφο του Κάδμου αποδόθηκαν, όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 25 σημ. 79), δύο κιονωτοί κρατήρες.

εντάσσονταν οι παραπάνω τρεις αγγειογράφοι[114], σχολιάστηκαν με αφορμή την εξέταση των ελικωτών κρατήρων και παραπάνω. Χαρακτηριστικό είναι επίσης το γεγονός ότι ο Beazley στην πρώτη έκδοση του καταλόγου του για τα αττικά ερυθρόμορφα αγγεία απέδωσε στον Ζωγράφο της Suessula έναν κιονωτό κρατήρα που αργότερα στη δεύτερη έκδοση απέδωσε στον Ζωγράφο του Μελεάγρου[115], ενώ σε δύο περιπτώσεις αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου διαπιστώνεται ότι υιοθετούνται παραπληρωματικά μοτίβα που συναντώνται σε έργα του Ζωγράφου του Κάδμου και του Ζωγράφου του Λούβρου G 433.

I.3.3 Καλυκωτοί κρατήρες

Το σχήμα των κρατήρων αυτών[116] εμφανίζεται στο ρεπερτόριο του αττικού μελανόμορφου Κεραμεικού στο γ΄ τέταρτο του 6ου αι. π.Χ.[117] και αργότερα

---

[114] Αυτό φροντίζει να καταστήσει σαφές και ο Beazley εντάσσοντας στο ίδιο κεφάλαιο τον Ζωγράφο του Νικία, τον Ζωγράφο του Προνόμου, τον Ζωγράφο του Τάλω, τον Ζωγράφο της Modica, τον Ζωγράφο του Λούβρου G 539, τον Ζωγράφο του Λούβρου G 433, τον Ζωγράφο της Σεμέλης, τον Ζωγράφο του Κιέβου, τον Ζωγράφο του Κέκροπα και τον Ζωγράφο του Lugano. Σε ορισμένες περιπτώσεις διαπιστώνει ότι για τη διακόσμηση των δύο όψεων κάποιων αγγείων συνεργάστηκαν αντίστοιχα δύο καλλιτέχνες, όπως συμβαίνει για παράδειγμα σε έναν κρατήρα στο Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz 2642 (ARV^2 1336, 2, 1342, 5), η Α όψη του οποίου αποδίδεται στον Ζωγράφο του Προνόμου και η Β όψη στον Ζωγράφο του Λονδίνου G 433. Στο θέμα της συνεργασίας μελών του εργαστηρίου αυτού αναφέρεται και ο Τιβέριος (1990), σ. 124.

[115] Πρόκειται για τον κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina, 3008 (MEL 18). Βλ. σχετικά ARV 853, 9 και ARV^2 1409, 7.

[116] Για τους καλυκωτούς κρατήρες, βλ. γενικά Oakley, J.H., Double-Register Calyx-kraters. A Study in Workshop Tradition, Brijder (1985), σ. 119-127. Moore-Philippides (1986), σ. 26-27. Τιβέριος (1989), σ. 59-64, 68-77, 100-101. Cook (1994), σ. 294-295. Campenon (1994), σ. 35-37, όπως επίσης και την εκτενέστερη μελέτη της Frank, S., Attische Kelchkratere. Eine Untersuchung zum Zusammenspiel von Gefässform und Bemalung, Frankfurt 1990.

[117] Πρωιμότερο παράδειγμα όλων θεωρείται ένα έργο του Εξηκία. Πρόκειται συγκεκριμένα για τον κρατήρα Α-Ρ 1044 στο Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα [ABV 145, 19. Para 60. Frank (1990), σ. 23 κ.ε., πίν. 1,3-4].

υιοθετείται και από πολλούς αγγειογράφους του αττικού ερυθρόμορφου[118] Κατά τη διαρκεια βεβαια της μακροχρονης (και φθινουσας προς τα τελη του 5ου αι π Χ) πορείας του δε διατήρησε απαράλλακτη την ίδια μορφή, καθώς η κάθε γενιά κεραμέων φρόντισε να διατηρήσει ορισμένα μονο από τα χαρακτηριστικά του και να μεταλλάξει πολλά άλλα[119]

Στο τελευταίο τρίτο του 5ου αι π Χ έχουμε καλυκωτούς κρατήρες του Ζωγραφου του Υμεναίου των Αθηνων ("Painter of the Athens Wedding")[120], του

---

[118] Βλ ενδεικτικά Jacobstahl, P , The Nekyia Krater in New York, MetrMusStud 5 (1934/1936), σ 117-145, κυρίως 133 κ ε (όπου παρατίθενται κατάλογοι καλυκωτών κρατήρων κατά εποχή μέχρι και εκείνους του Ζωγράφου του Κάδμου) Βλ επίσης Frank (1990), σ 89-111 [για τους καλυκωτούς κρατήρες των συγχρόνων του Εξηκία ερυθρόμορφων αγγειογράφων της πρώτης γενιάς (Ευφρόνιος κ ά)], σ 111-161 [για αυτούς της δεύτερης γενιάς (Ζωγράφος του Κλεοφράδη, Ζωγράφος του Βερολίνου κ ά)], σ 161-231 [για εκείνους του αυστηρού ρυθμού (Ζωγράφος των Νιοβιδών, Ζωγράφος της Altamura κ ά)] Matheson (1995), σ 178-179 (για τους καλυκωτούς κρατήρες της Ομαδας του Πολυγνώτου, όπου αποτελούσε το δεύτερο στη σειρά, μετά τον κωδωνόσχημο κρατήρα, διαδεδομένο σχήμα ανάμεσα στα μέλη του εργαστηρίου).

[119] Για ορισμένες γενικές παρατηρήσεις σχετικά με τη βαθμιαία διαφοροποίηση του σχήματος του καλυκωτού κρατήρα, βλ Καρούζου (1964), σ 1 κ ε Moore-Philippides (1986), σ 26-27 Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση των διαφόρων σταδίων, βλ Τιβέριος (1989), σ 74-77

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ειπωθεί ότι κριτήριο για την εξακρίβωση του βαθμού εξέλιξης ενός αττικού καλυκωτού κρατήρα αποτελεί ο προσδιορισμός των αναλογιών ανάμεσα στα διάφορα επιμέρους τμήματά του και ιδιαίτερα εκείνος της σχέσης του ύψους προς τη μέγιστη διάμετρο, όπως επίσης και το αν το χείλος υποδηλώνεται πλαστικά ή ζωγραφικά [Για τη χρήση της παλαιστής (0 075 μ) ως εμβάτη μέχρι και τα μέσα του 5ου αι π Χ και τη σταδιακή της εγκατάλειψη από το δεύτερο μισό του αιώνα κ ε , κυρίως προς το τέλος του, βλ Hinkel, H , Der giessener Kelchkrater, Giessen 1967, σ 40-47 Τιβεριος (1989), σ 69-70 Για το κριτήριο της ζωγραφικής ή πλαστικής υποδήλωσης του χείλους βλ Hinkel, ό π , σ 51-52 Τιβέριος (1989), σ 75 σημ 192] Για τη βαθμιαία εξέλιξη του σχήματος του καλυκωτού κρατήρα κατά τη διάρκεια του 5ου αι. π Χ , βλ ειδικότερα Hahland (1930), σ 18 McPhee (1973), σ 23-24 Moore-Philippides (1986), σ 26-27 Τιβέριος (1989), σ 74-77 Frank (1990), σ. 233 κ ε Campenon (1994), σ 35-36 Matheson (1995), σ 178

[120] Πρόκειται για τον καλυκωτό κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 1388 (CC 1341) (ARV^2 1317, 1) και έργο του ομώνυμου καλλιτέχνη που βρέθηκε την Τανάγρα

Ζωγράφου του Κάδμου[121], του Ζωγράφου του Προνόμου[122] και συνεργατών του[123]. Την εποχή αυτή παρατηρείται ότι η βάση των καλυκωτών κρατήρων κερδίζει σε ύψος. Το πόδι λεπταίνει και κυρτώνει έντονα στο σημείο, όπου ενώνεται με το σώμα, που πλαταίνει απότομα. Το ίδιο το σώμα επιμηκύνεται, με τα τοιχώματά του να γίνονται σχεδόν κατακόρυφα και να ανοίγουν αιφνίδια κάτω από το χείλος. Το χείλος με τη σειρά του πλαταίνει και αποκτά μεγαλύτερη καμπυλότητα. Οι λαβές, τέλος, κερδίζουν σε ύψος και γίνονται περισσότερο ευθυτενείς, ενώ η απόστασή τους από τα τοιχώματα του σώματος ελαττώνεται.

---

[121] Για τους καλυκωτούς κρατήρες του Ζωγράφου του Κάδμου (ARV^2 1184, 4-1185, 8-9), βλ. Jacobstahl, ό.π., σ. 136, 1-4. McPhee (1973), σ. 65-66.

[122] Από τους κρατήρες αυτούς κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου (ARV^2 1336, 1-1337, 6) αξίζει να αναφερθούν εδώ ενδεικτικά:

α) ένας κρατήρας στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11011 [ARV^2 1336, 1. Βλ. σ. 301 σημ. 81] από το Calvi με παραστάσεις διονυσιακού περιεχομένου και

β) ένας αποσπασματικά σωζόμενος στον Τάραντα, Museo Nazionale 52399 [ARV^2 1337, 4. Addenda^2 366. LIMC III (1986), σ. 280 λ. Chryse I 3 (Froning, H.). Vollkommer (1988), σ. 55 αρ. 411] από τον Τάραντα.

[123] Βλ. ενδεικτικά:

α) έναν αποσπασματικά σωζόμενο στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2883 (ARV^2 1338) που προέρχεται από το Ruvo και σύμφωνα με τον Beazley συνδέεται τόσο με τον Ζωγράφο του Προνόμου όσο και με τον Ζωγράφο του Τάλω

β) έναν καλυκωτό κρατήρα στο Palermo, Museo Nazionale [1339, 3. Cook (1914-1940) iii, πίν. 24] από το Chiusi που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Τάλω

γ) έναν στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina (ARV^2 1345, 14) από τη Spina (T. 35) που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Suessula

δ) έναν στο Adolphseck, Schloss Fasanerie 77 [ARV^2 1346, 1. Brommer (1953), πίν. 22. CVA Fasanerie i (1956), σ. 32-36, πίν. 46-48. Vollkommer (1988), σ. 8 αρ. 69, σ. 10 εικ. 14] που αποτελεί και το επώνυμο έργο του Ζωγράφου του Κέκροπα και

ε) ένα δεύτερο καλυκωτό κρατήρα στο Adolphseck, Schloss Fasanerie 78 [ARV^2 1346, 2. CVA Fasanerie i (1956), σ. 36-38, πίν. 49-51.1], επίσης έργο του Ζωγράφου του Κέκροπα.

Κατά το πρώτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ.[124] καλυκωτούς κρατήρες παρήγαγε το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, εκείνο της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" και ορισμένοι ακόμη συγχρόνοί τους αγγειογράφοι[125]. Στη συνέχεια καταβάλλεται προσπάθεια να εντοπιστούν τα διάφορα στάδια εξέλιξης του σχήματος κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου όπως επίσης και τα στοιχεία εκείνα που οδήγησαν στη συνέχισή του και στο β΄ και γ΄ τέταρτο του αιώνα από αγγειογράφους της Ομάδας της Τήλου[126], της Ομάδας L.C.[127] και ορισμένους ακόμη αγγειογράφους της εποχής αυτής[128]. Η προσπάθεια αυτή βασίζεται στην εξέταση καταρχήν των καλυκωτών κρατήρων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου που μπορούν μάλιστα να ταξινομηθούν σε περιόδους.

Στις αρχές της πρώιμης περιόδου ανήκει ο καλυκωτός κρατήρας στο Ruvo, Museo Jatta 36930 (MEL 25 *πίν. 10Γ*), που θα πρέπει να χρονολογηθεί γύρω στο 400 π.Χ. Ο κρατήρας αυτός, παρόλο που συνεχίζει την παράδοση των καλυκωτών κρατήρων των τελευταίων δεκαετιών του 5ου αι. π.Χ.[129], παρουσιάζει ταυτόχρονα και ορισμένα από τα χαρακτηριστικά των καλυκωτών κρατήρων των αρχών του 4ου αι., όπως είναι το χείλος που ανοίγει περισσότερο προς τα έξω και δίνει την

---

[124] Σε ό,τι αφορά την εξέλιξη του καλυκωτού κρατήρα στον 4ο αι. π.Χ., βλ. Schefold (1930), σ. 5-6. Του ίδ. (1934), σ. 139. Isler-Kerenyi, C., Il triomfo di Dioniso, NumAntCl 11 (1982), σ. 137-160, κυρίως 137-144. Campenon (1994), σ. 36-37. Garezou (1997), σ. 373-374.

[125] Εκτός από τους αγγειογράφους που ο Beazley περιέλαβε στην Ομάδα του "απλούστερου στιλ" (στο 78ο κεφάλαιο του καταλόγου του ARV^2) στο συγκεκριμένο εργαστήριο, όπως θα φανεί στη συνέχεια, εντάσσονταν επίσης ο Ζωγράφος των Αθηνών 12255, ο Ζωγράφος των Αθηνών 1366, ο Ζωγράφος του Λούβρου G 508, ο Ζωγράφος της Upsala, οι αγγειογράφοι της Ομάδας της Βιέννης 1025, ο Ζωγράφος του Οινομάου, ο Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg και ο Ζωγράφος των Αθηνών 13894. Για τους καλυκωτούς κρατήρες που αποδόθηκαν στον καθένα από αυτούς, βλ. συνοπτικά *πίν. Ιβ-Ιγ*.

[126] Καλυκωτούς κρατήρες διακόσμησε τόσο ο Ζωγράφος της Τήλου (ARV^2 1426, 34 - 1427, 41), όσο και ο λεγόμενος Ζωγράφος "Retorted" (ARV^2 1430, 30 - 1431, 32).

[127] Για τους καλυκωτούς κρατήρες της συγκεκριμένης Ομάδας, βλ. ARV^2 1456, 1 - 1460, 59.

[128] Πρόκειται για έργα αγγειογράφων, όπως ήταν ο Ζωγράφος των Αθηνών 14627 (ARV^2 1451, 1-11) και ο Ζωγράφος του κάλυκα με το γρύπα του Λονδίνου ("Painter of the London Griffin-Calyx") (ARV^2 1455, 1-5).

[129] Τόσο το σχήμα όσο και η παραπληρωματική του διακόσμηση θυμίζει έντονα εκείνη των καλυκωτών κρατήρων του Ζωγράφου του Κάδμου, του Ζωγράφου του Κέκροπα και συγχρόνων τους που αναφέρθηκαν παραπάνω.

εντύπωση ότι "κρέμεται" πάνω από το σώμα[130]. Λίγο μεταγενέστεροι, έργα της πρώιμης περιόδου ακόμη, φαίνονται να είναι οι καλυκωτοί κρατήρες της Αθήνας, ΕΑΜ 12489 (MEL 26, *πίν. 10Α.Β.Δ, εικ. 3Α*), της Μαδρίτης, Museo Arqueológico Nacional 11012 (MEL 27 *πίν. 11Δ*) του Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität H 4643 (MEL 28, *πίν. 11Α.Β, εικ. 3Β*) και της Fienga, Nocera de' Pagani 592 (MEL 30 *πίν. 12ΣΤ*). Οι τέσσερις αυτοί κρατήρες χαρακτηρίζονται συγκριτικά με εκείνον στο Ruvo (MEL 25 *πίν. 10Γ*) από μια τάση ανάτασης και ελαφρότητας. Τα τοιχώματα του σώματός τους και το πόδι δίνουν την εντύπωση ότι κερδίζουν σε ύψος. Η μετάβαση από το σώμα στη βάση γίνεται ομαλότερα, καθώς το πόδι επιμηκύνεται αισθητά και το πλαστικό δαχτυλίδι που χωρίζει το πόδι από το σώμα τοποθετείται ψηλότερα. Στη μέση περίοδο εντάσσεται σύμφωνα με τις εμφανώς ραδινότερες αναλογίες του ο καλυκωτός κρατήρας στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4920 (MEL 29 *πίν. 11Γ*).

Ο καλυκωτός κρατήρας του τρόπου του Ζωγράφου του Μελεάγρου στο Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität L. 523 (MEL 33, *πίν. 12Α.Δ, εικ. 4Α*) και έργο του ομώνυμου Ζωγράφου, αποτελεί σύμφωνα με τις αναλογίες και τις κατασκευαστικές του λεπτομέρειες το αποτέλεσμα της συνεργασίας του Ζωγράφου του Würzburg 523 με τον ίδιο κεραμέα που έπλασε στην προχωρημένη πρώιμη περίοδο και τον κρατήρα στο ίδιο μουσείο με αρ. 522 (MEL 28, *πίν. 11Α.Β, εικ. 3Β*) για τον Ζωγράφο M_2. Στην προχωρημένη πρώιμη περίοδο φαίνεται να ανήκει επίσης και ο κρατήρας στη Bologna, Museo Civico 305 (MEL 32 *πίν. 12Β.Ε*) που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Μελεάγρου. Αντίθετα, έργο της μέσης περιόδου, κατ΄ αντιστοιχία προς τον κρατήρα στη Ferrara (MEL 29 *πίν. 11Γ*), φαίνεται να αποτελεί ο κρατήρας στη Βοστώνη, Museum of Fine Arts (MEL 34 *πίν.12Γ*) που αποδίδεται στο Ζωγράφο του Λονδίνου F 90, έναν μιμητή του Ζωγράφου του Μελεάγρου.

Με την ταξινόμηση αυτή των κρατήρων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (πρβλ. *πίν. Ια*) συμφωνούν εκτός από το στιλ των μορφών αυτών καθαυτών[131] και ορισμένα θέματα των παραστάσεών τους[132] όπως επίσης και η

---

[130] Πρβλ. Campenon (1994), σ. 36.

[131] Βλ. παρακάτω σ. 288 κ.ε.

παραπληρωματική τους διακόσμηση Πράγματι, στον κρατήρα του Ruvo (MEL 25 *πίν 10Γ*) απαντάται η πλουσιότερη διακόσμηση με κλαδί με φύλλα διπλής φοράς εξωτερικά στο χείλος και ανθέμια που εγγράφονται σε άνθη λωτού στη βάση της παράστασης της Α όψης[133] Ανάλογη είναι και η περίπτωση του κρατήρα της Μαδρίτης (MEL 27 *πίν 11Δ*)[134], ενώ προσεγμένα στην απόδοση είναι και τα αντίστοιχα μοτίβα του κρατήρα στην Αθήνα (MEL 26 *πίν. 10Α.Β Δ*)[135]

---

[132] Όπως προκύπτει και από τη μελέτη του σχετικού παραρτήματος (βλ *πίν IIα*) στην πρώιμη περίοδο το θεματικό ρεπερτόριο είναι ιδιαίτερα εκτεταμένο, ενώ στη μέση περιοριζεται κυρίως στο διονυσιακό κύκλο και σε παραστάσεις συμποσίου (βλ παρακάτω σ 281-283) Σε ό,τι αφορά την ασυνήθιστη για την εποχή απόδοση των μορφών των συμποτών σε δύο επίπεδα στον κρατήρα της προχωρημένης πρώιμης περιόδου στη Fienga (MEL 30 *πίν 12ΣΤ*) που σχολιάζεται αναλυτικότερα στο κεφάλαιο του συμποσίου, υπαίτια θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να θεωρηθεί η παράδοση των κρατήρων με δύο επάλληλες ζώνες παραστάσεων [για μια εκτενή παρουσίαση των κρατήρων αυτών, βλ Oakley, J.H., Double-Register Calyx-kraters A Study in Workshop Tradition, Brijder (1985), σ 119-127]. Αυτή η παράδοση πρέπει να πέρασε στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου από το εργαστήριο μαθητείας του του Ζωγράφου του Δίνου [για έναν κρατήρα με δύο επάλληλες ζώνες παραστάσεων του συγκεκριμένου ζωγράφου (ARV^2 1153, 13), βλ Oakley ό π , σ 126 αρ 25 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία)] Ο Ζωγράφος του Δίνου αποτελούσε ένα νεότερο μέλος της Ομάδας του Πολυγνώτου, όπου ο συγκεκριμένος τύπος διακόσμησης καλυκωτών κρατήρων απαντάται με χαρακτηριστικά μεγάλη συχνότητα (βλ σχετικά Oakley ό π , σ 125 αρ 9-24), ενώ υπεύθυνος για την δημιουργία του τύπου αυτού πρέπει να ήταν ο δάσκαλος του Πολυγνώτου, ο Ζωγράφος των Νιοβιδών, στον κύκλο του οποίου συναντώνται και τα πρωιμότερα παραδείγματα (βλ. σχετικά Oakley ό.π., σ 125 αρ. 1-8)

[133] Τα δύο αυτά μοτίβα συναντώνται και σε άλλα έργα της πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου Το κλαδί με φύλλα διπλής φοράς απαντάται (βλ παραπάνω σ 28-29 σημ 99) στον ελικωτό κρατήρα με "δινοειδές" σώμα του Paul Getty (MEL 12 *πίν 3Δ, 4Β*) και στον κιονωτό κρατήρα του Δουβλίνου (MEL 15), ενώ το μοτίβο με τα εγγεγραμμένα ανθέμια απαντάται στον κρατήρα του Paul Getty (MEL 12 *πίν. 4Β*) Η ζώνη με τα ανθέμια που εναλλάσσονται με άνθη λωτού στη συγκεκριμένη θέση, αποτελούσε έναν κοινό τύπο παραπληρωματικής διακόσμησης καλυκωτών κρατήρων ήδη από το τελευταίο τέταρτο του 5ου αι π Χ Βλ ενδεικτικά τον καλυκωτό κρατήρα στην Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum B 2680 [ARV^2 1337, 5] που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου

[134] Στο κυρτό τμήμα του σώματος της Α όψης του συγκεκριμένου κρατήρα διακρίνεται η γνωστή ζώνη με τα εγγεγραμμένα σε άνθη λωτού ανθέμια, αποδοσμένα μάλιστα (σύμφωνα με μια καλής ποιότητας φωτογραφία του αρχείου του Beazley) με ανάγλυφο περίγραμμα Στη Β όψη στην ίδια θέση διακρίνεται μια ζώνη από διπλά πλαγιαστά ανθέμια συνδεδεμένα μεταξύ τους, μοτίβο σύνηθες για τη διακόσμηση του χείλους

Άξια ιδιαιτερου σχολιασμού είναι επίσης η ασυνήθιστη διακόσμηση της ζωνης των λαβών του κρατήρα του Ζωγραφου του Wurzburg 523 στο Wurzburg (MEL 33 *πίν 12Α Β*)[136] Στην Α όψη του κρατηρα και συγκεκριμενα κατω από τη συνηθισμένη για τη θεση αυτή ζωνη με τους μαιάνδρους, που διακόπτονται από αβακωτά τετραγωνίδια, αναπτύσσεται και μια δεύτερη ζώνη με ιωνικό κυμάτιο Στη Β όψη ο ζωγραφος, αν και αρχικά άφησε ανάλογης έκτασης χώρο για την απόδοση του κυματιου, αρκεστηκε τελικα στη βιαστική απόδοση ορισμενων ανισομερών παχιών οριζοντιων γραμμων[137] Το συγκεκριμενο διακοσμητικό σχήμα (με την ύπαρξη και μιας δευτερης ζώνης με ιωνικό κυμάτιο) οφείλεται πιθανότατα στην επίδραση έργων από εργαστήρια του τελευταίου τετάρτου του 5ου αι π Χ [138], συγγενη προς το εργαστηριο του Ζωγράφου του Μελεαγρου[139]

καλυκωτών κρατήρων του τέλους του 5ου αι π Χ Πρβλ τον καλυκωτό κρατήρα της Bologna, Museo Civico 303 [ARV^2 1184-5, 6 Para 460 CVA Bologna ιv (1957), πιν 82-83 Vollkommer (1988), σ 6 αρ 55, σ 7 εικ 11] του Ζωγράφου του Καδμου που επηρέασε, οπως ήδη αναφερθηκε παραπάνω, ποικιλοτρόπως τον Ζωγραφο του Μελεάγρου

135 Ο ίδιος τύπος κυματίου απαντάται στο λαιμό του ελικωτού κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν 6Γ*) και στο υπόστατο του ελικωτού κρατηρα με "δινοειδές" σώμα στο Paul Getty (MEL 12 *πίν 3Δ, 4Β, 5Β*), που αποτελούν επισης πρώιμα έργα του ίδιου εργαστηρίου

136 Ανάλογη φαίνεται να ειναι και η περίπτωση του κρατήρα της Bologna (MEL 32 *πίν 12Β Ε*), οπου ομως ο χωρος κάτω από τη ζώνη με το μοτίβο του μαιανδρου [όπως και στην αντίστοιχη περιπτωση της Α όψης στον κρατήρα του Wurzburg (MEL 28 *πίν 11Α*)] τελικά δεν διακοσμείται Στην περίπτωση του κρατήρα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 90 στη Βοστώνη (MEL 34 *πίν 12Γ*) ο χώρος στη βάση της παράστασης διακοσμείται με την ίδια ζώνη ιωνικού κυματίου με εκείνη του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12489 (MEL 26 *πίν 10Α Β*), πιθανότατα εκτελεσμένη και από το ίδιο χέρι

137 Στηριζόμενη στην παρατήρηση αυτή και λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η διάκριση των δυο όψεων την εποχή αυτή συχνα γίνεται σύμφωνα με την αποδοση της πλουσιοτερης και καλύτερα αποδοσμένης παραπληρωματικής διακόσμησης στην Α όψη, θεωρώ ως Α όψη του κρατήρα στο Wurzburg (MEL 33 *πίν 12Α*) - αντιστρέφοντας τη σειρά αναφοράς τους στον αντίστοιχο κατάλογο του Beazley, σειρά την οποία ακολούθησαν στους καταλόγους τους αργότερα και οι Langlotz [βλ Langlotz (1932), σ 106] και Froning [βλ Froning, Simon (1975), σ 154] - αυτήν, οπου τα αφημένα στο χρώμα του πηλού διάχωρα των αβακωτών τετραγώνων είναι στικτά και από κάτω αποδίδεται το ιωνικό κυμάτιο

138 Από τα έργα του τελευταιου τετάρτου του 5ου αι π Χ , όπου το συγκεκριμένο μοτίβο απαντάται στην ίδια θέση, αναφέρονται εδώ ενδεικτικά

Στους κρατήρες, τέλος, της μέσης περιόδου, όπως είναι ο κρατήρας στη Ferrara (MEL 29 *πίν. 11Γ*), παρατηρείται ότι με απλούστερο τρόπο εκτελούνται τόσο οι μορφές των παραστάσεων όσο και τα παραπληρωματικά μοτίβα. Το χείλος διακοσμείται με ένα απλό στεφάνι δάφνης με φύλλα στραμμένα προς τα αριστερά (σε αντίθεση με τα αντίστοιχα παραδείγματα της πρώιμης περιόδου, όπου εκτός από τα φύλλα αποδίδονταν και οι καρποί του φυτού). Στη διακοσμητική ζώνη στο ύψος γένεσης των λαβών αναπτύσσεται και στις δύο όψεις ένας αριστερόστροφος μαίανδρος που διακόπτεται από αβακωτά τετραγωνίδια, μοτίβο σύνηθες για τη θέση αυτή και από άλλα αγγεία της μέσης περίοδου του εργαστηρίου.

Περνώντας στους αντίστοιχους καλυκωτούς κρατήρες του Ζωγράφου του Erbach, διαπιστώνεται ότι πρωιμότερος[140] είναι εκείνος στην Αθήνα, ΕΑΜ 12490 (ERB 1, *πίν. 51Β.Ε, εικ. 5Α*) που με την προσεγμένη πλαστική διαμόρφωση της στεφάνης και του χείλους του παραπέμπει άμεσα στην παράδοση των αγγείων των τελευταίων δεκαετιών του 5ου αι. π.Χ.[141] Ένα από τα επόμενα στάδια εξέλιξης[142],

---

α) ένας κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 12253 που αποδόθηκε από τον McPhee στον Ζωγράφο του Κάδμου [Γενικά για τους καλυκωτούς κρατήρες, τους οποίους διακόσμησε ο Ζωγράφος του Κάδμου, επηρεασμένος από τη θητεία του στο εργαστήριο του Πολυγνώτου, βλ. McPhee (1973), σ. 65 κ.ε.]

β) ένας κρατήρας στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina [ARV² 1337, 3. Campenon (1994), σ. 37, 42 σημ. 23] που προέρχεται από τη Spina, T. 1 B (Valle Pega) και τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου και

γ) ένας κρατήρας στον Τάραντα, Museo Nazionale 52399 [D' Amicis κ.ά. (1997), σ. 370-371 αρ. 146] από τον Τάραντα που τοποθετήθηκε από το Beazley κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου.

[139] Το συγκεκριμένο μοτίβο εκτός από τον Ζωγράφο του Würzburg 523 την ίδια εποχή υιοθετείται και από τον Ζωγράφο της Upsala (UPS 2 *πίν. 82Α*).

[140] Σε αυτό συνηγορούν η ποιότητα του σχεδίου και η επιμελημένη απόδοση από τον Ζωγράφο του Erbach και της Β όψης. Η διαφοροποίηση της όψης αυτής (ως προς το τελικό αποτέλεσμα) οφείλεται στο ότι στις μορφές που δουλεύτηκαν με προσχέδιο, δε χρησιμοποιήθηκε τελικά ανάγλυφη γραμμή για τα περιγράμματά τους. Η συνηθισμένη, τέλος, για την εποχή διαφορά κλίμακας ανάμεσα στις μορφές των δύο όψεων οφείλεται σε μια αρχή διακόσμησης που ήταν γνωστή από παλαιότερα, συγκεκριμένα από έργα του Ζωγράφου του Δίνου [βλ. McPhee (1997), σ. 250].

[141] Ανάλογη μορφή έχει και το χείλος και το υπόστατο του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 2 *πίν. 42Γ.Δ*) που παρουσιάστηκε αναλυτικότερα παραπάνω, όπως επίσης και το χείλος δύο κωδωνόσχημων κρατήρων του ίδιου ζωγράφου (ΑΤΗ 10,

στη μέση περίοδο, εντοπίζεται σε ένα δεύτερο κρατήρα του ίδιου Ζωγράφου στην Αθήνα, ΕΑΜ 12598 (ERB 4, *πίν. 52Δ.Ε, εικ. 5Β*). Της πρώιμης περιόδου[143] αλλά πλασμένοι από το χέρι ενός άλλου αγγειοπλάστη, στον οποίο για λόγους ευκολίας δίνεται το συμβατικό όνομα A_1, πρέπει να είναι αντίθετα οι δύο κρατήρες του Ζωγράφου του Erbach στο Erlangen, Universität 302 (ERB 2, *πίν. 52Α.Β, εικ.6*) και στην Αθήνα, ΕΑΜ 12682 (ERB 3, *πίν. 51Γ.ΣΤ, εικ. 7*) αντίστοιχα. Σε ό,τι αφορά την παραπληρωματική διακόσμηση και των πέντε αυτών κρατήρων, αυτή φαίνεται να εκτελέστηκε από το ίδιο χέρι σε όλες τις περιπτώσεις.

Με αφορμή το συγκεκριμένο διακοσμητικό μοτίβο, της διπλής σειράς ιωνικού κυματίου στην Α όψη και της ζώνης μαιάνδρων που διακόπτονται από αβακωτά τετραγωνίδια στη Β[144], αναζητήθηκαν παράλληλα. Ο εντοπισμός του μοτίβου σε τρεις κρατήρες του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 4 *πίν. 43Α.Β*, ΑΤΗ 7 *πίν. 45Α*, ΑΤΗ 8 *πίν. 44Γ*) δεν οφείλεται σε απλή σύμπτωση. Αντίθετα, από το σχήμα των κρατήρων (ΑΤΗ 4 *εικ.8*, ΑΤΗ 7 *εικ.9Α*, ΑΤΗ 8 *εικ. 9Β*) προδίδεται ότι πρόκειται

ΑΤΗ 11 *πίν. 46Β.Δ*). Υπεύθυνος για την παραγωγή τους μπορεί να θεωρηθεί, κατά τη γνώμη μου, ο κεραμέας Γ, που σχολιάζεται αναλυτικότερα αμέσως μετά στην ενότητα των κωδωνόσχημων κρατήρων. Για τη στενή σχέση του Ζωγράφου του Erbach με τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255, βλ. τα εκτενέστερα σχόλια που γίνονται στη συνέχεια (σ. 42) με αφορμή τη μελέτη του σχήματος και της παραπληρωματικής διακόσμησης ορισμένων καλυκωτών κρατήρων που αποδίδονται στον δεύτερο.

[142] Πρβλ. κυρίως την επιμήκυνση του ποδιού, όπως επίσης και την εντονότερη κλίση του χείλους και των ιδιαίτερα λεπτών λαβών, κριτήρια σύμφωνα με τα οποία ο McPhee (1973), σ. 220 τον κατέταξε στα τέλη του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.

[143] Η παρατήρηση αυτή στηρίζεται στην εξέταση των αναλογιών και των χαρακτηριστικών των επιμέρους μερών του αγγείου, κυρίως του ύψους της βάσης και του ποδιού, όπως επίσης και της θέσης του πλαστικού δαχτυλιδιού σε αυτό. Σχετικά με την κλίση του χείλους στον κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12682 (ERB 3, *πίν. 51Γ.ΣΤ, εικ. 7*) πρέπει να αναφερθεί ότι αυτή είναι παραπλανητική: επειδή το αγγείο συγκολλήθηκε από πολλά θραύσματα με έντονη φθορά στις επιφάνειες επαφής τους, θα πρέπει να φανταστεί κανείς ότι, όταν βρισκόταν σε ακέραιη κατάσταση, το χείλος έφτανε σε μεγαλύτερο ύψος και δεν παρουσίαζε αυτήν την κλίση. Αυτό το λάθος στη συγκόλληση πιστοποιείται και από την εξέταση της φωτογραφίας της δεξιάς λαβής του αγγείου. Και οι τρεις κρατήρες (ERB 1, ERB 2, ERB 3) αποτελούν κατά τη γνώμη μου έργα της πρώιμης περιόδου του Ζωγράφου. Ειδικότερα ο πρώτος κρατήρας (ERB 1) θα πρέπει να τοποθετηθεί κοντά στις αρχές της πρώιμης περιόδου.

[144] Πρόκειται για ένα μοτίβο που απαντάται για πρώτη φορά σε έναν κρατήρα του Ζωγράφου του Δίνου [βλ. McPhee (1973), σ. 24].

για έργα του κεραμέα A_1 της πρώιμης και πάλι περιόδου[145]. Οι παραστάσεις πάλι της Β όψης τους (ATH 4 *πίν. 43Δ*, ATH 7 *πίν. 45Β*) εκτελέστηκαν σύμφωνα με τα υποδείγματα που χρησιμοποίησε και ο Ζωγράφος του Erbach σε δύο κρατήρες του (ERB 2 *πίν. 52Β*, ERB 3 *πίν. 51ΣΤ*). Έργα του κεραμέα A_1 της πρώιμης περιόδου αποτελούν και οι κρατήρες της Ομάδας της Βιέννης 1025 (VIENN 1, VIENN 2 *εικ. 10*)[146], το στιλ της Β όψης των οποίων θυμίζει εκείνο της Β όψης κρατήρων του Ζωγράφου των Αθηνών 12255[147].

Έργα του κεραμέα A_1 της μέσης όμως περιόδου αποτελούν ο κρατήρας του κύκλου του Ζωγράφου του Erbach στην Αθήνα, ΕΑΜ 12596[148] (ERB 6, *πίν. 53Α.Δ*, *εικ. 11Α*) - τα μοτίβα της παραπληρωματικής διακόσμησης του σώματος του οποίου συναντώνται και σε έναν κρατήρα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64, συνεργάτη του

---

[145] Λίγο πρωιμότερος σύμφωνα με τη θέση του πλαστικού δαχτυλιδιού στο πόδι του φαίνεται να είναι ο κρατήρας του Μονάχου, Staatliche Antikensammlungen 6013 (ATH 8) που είναι καλύτερο να τοποθετηθεί στις αρχές της πρώιμης περιόδου.

[146] Στον κρατήρα της Βαλτιμόρης, Walters Art Gallery 48.73 (VIENN 2) παρατηρείται μια μικρή διαφοροποίηση στις λαβές που παρουσιάζουν μια εντονότερη κλίση.

[147] Για τη χρήση κοινών υποδειγμάτων, πρβλ. ενδεικτικά τη μορφή του νέου Σατύρου πάνω από την αριστερή λαβή του κρατήρα στη Βιέννη (VIENN 1 *πίν. 89Γ*) με την αντίστοιχη του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12250 (ATH 7 *πίν. 45Γ*). Πρβλ. επίσης την παράσταση της Β όψης ενός κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης (LON 1).

[148] Οι εικονογραφικοί τύποι πολλών από τις επιμέρους μορφές του συγκεκριμένου κρατήρα στην Αθήνα (ERB 6 *πίν. 53Α*) είναι τύποι που συναντώνται και στον Ζωγράφο του Erbach. Πρβλ. ενδεικτικά το πυραμιδωτό σχήμα των μορφών του Διονύσου και της Αριάδνης, όπως επίσης και εκείνα των Μαινάδων (με τα χαρακτηριστικά κλαδιά κισσού στη διακόσμηση των τυμπάνων τους) και του ανακεκλιμένου Σατύρου κάτω δεξιά στο ύψος της λαβής, τύποι που σχολιάζονται αναλυτικότερα παρακάτω με αφορμή την εξέταση των διονυσιακών παραστάσεων του συγκεκριμένου εργαστηρίου.

Μεταγενέστερο (σύμφωνα με το σχήμα και την ποιότητα του σχεδίου του) έργο του ίδιου εργαστηρίου αποτελεί και ο κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 12196 (ERB 5), όπου επαναλαμβάνονται ξανά πολλοί γνωστοί εικονογραφικοί τύποι. Πρβλ. ενδεικτικά τον τρόπο απεικόνισης του έρποντα Σατύρου και του ανακεκλιμένου Σατύρου στην κάτω ζώνη της Α όψης του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12596 (ERB 6 *πίν. 53Α*) και στην ίδια θέση στη Β όψη του κρατήρα στο ίδιο μουσείο 12196 (ERB 5 *πίν. 52ΣΤ*). Περισσότερες σκέψεις αναφορικά με τις παραστάσεις των δύο τελευταίων αγγείων και την κοινή τους καταγωγή γίνονται παρακάτω σ. 144 κ.ε.

Ζωγράφου του Erbach[149] - και ο κρατήρας του Ζωγράφου του Λούβρου G 508[150] στο ίδιο Μουσείο με αρ. 13898 (LOU 2, *πίν. 67Α.Β.Γ, εικ. 11Β*).

Στο ίδιο εργαστήριο πρέπει να εντάσσεται και ο Ζωγράφος της Ιφιγένειας, στην παράσταση της Α όψης του επώνυμου κρατήρα του οποίου στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3032 (IPHI 1 *πίν. 56Γ*), χρησιμοποιούνται υποδείγματα κοινά με εκείνα ενός καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala στη Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia 1514 (UPS 1 *πίν. 81Α*)[151]. Μέσα από τη σύγκριση του επώνυμου αυτού κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala (UPS 1 *πίν. 81*) με τον επώνυμο καλυκωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Montesarchio T. 121 στο Παρίσι, Musée du Louvre N 2821 (MONT 1 *πίν. 72Α.Γ*) και έναν καλυκωτό κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg στο Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d΄Antiques 427 (AMYM 2 *πίν. 41Γ.Δ*) βεβαιώνεται η ένταξη και των τριών αυτών αγγειογράφων στο εργαστήριο του "απλούστερου" στιλ μαζί με τον Ζωγράφο του Erbach, τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 και τους ανώνυμους αγγειογράφους της Ομάδας της Βιέννης 1025[152].

---

149 Στη χρήση ενός κοινού υποδείγματος κατά τη διάρκεια της συνεργασίας τους στο ίδιο εργαστήριο οφείλεται ο τρόπος απόδοσης και του θέματος της Νίκης πάνω σε άρμα και του νέου προπομπού της, όπως απαντάται στη Β όψη του κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach στην Αθήνα, ΕΑΜ 12598 (ERB 4 *πίν. 52Ε*) και στην Α όψη κρατήρων με το ίδιο θέμα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64, του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 και του Ζωγράφου της Upsala [Για το θέμα της χρήσης ενός κοινού υποδείγματος, σε ό,τι αφορά την απόδοση του τύπου της Νίκης μόνης της ή μαζί με τον Ηρακλή πάνω σε άρμα γίνεται λόγος παρακάτω σ. 229 κ.ε.].

150 Για την ένταξη του συγκεκριμένου Ζωγράφου στο εργαστήριο του "απλούστερου στιλ" γίνεται αναλυτικότερα λόγος στη συνέχεια (σ. 47-48 σημ. 162-166, σ. 56 κ.ε.).

151 Στο σημείο αυτό, πρβλ. ενδεικτικά τη μορφή του γενειοφόρου βασιλιά της κάτω δεξιά λαβής με τον χαρακτηριστικό ανατολίτικο σκούφο στην παράσταση της Α όψης του επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου της Ιφιγένειας (IPHI 1 *πίν. 56Γ*) με την αντίστοιχη μορφή που παριστάνεται πίσω από τον Βελλεροφόντη στην παράσταση του κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala στη Ρώμη (UPS 1 *πίν. 81Α*).

152 Στους κρατήρες αυτούς του Ζωγράφου της Upsala και του Ζωγράφου του Montesarchio T. 121 στη Ρώμη και το Παρίσι αντίστοιχα (UPS 1 *πίν. 81Α*, MONT 1 *πίν. 72Α*), εκτός από την παρόμοια σύνθεση της Α όψης (που ελάχιστα διαφοροποιείται από τις αντίστοιχες των κρατήρων που παρουσιάστηκαν παραπάνω), σύμφωνα με ένα κοινό υπόδειγμα εκτελούνται και οι μορφές των παραστάσεων της Β όψης (*πίν. 72Γ, 81Β*). Η κατοπτρική απεικόνιση του συγκεκριμένου υποδείγματος απαντάται στις μορφές των αντωπών

Στο παραπάνω εργαστήριο πρέπει να ανήκει και ο Ζωγράφος της Νεάπολης 3245, καθώς σε εναν κρατήρα του από το εμπόριο έργων τέχνης (ΝΑ 1 *πίν 74Α Β*)[153] χρησιμοποιουνται εικονογραφικοί τύποι γνωστοι από έργα του Ζωγράφου του Erbach[154], όπως επίσης και του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg, του Ζωγραφου της Upsala και του Ζωγράφου του Montesarchio T 121[155] Αν κρίνει κανείς από τις διαστάσεις και τις αναλογίες των επιμέρους μερών του φαινεται μάλιστα ότι ο κρατήρας αυτός του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 πλάστηκε από τον ίδιο κεραμέα που έπλασε και τον κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμωνης του Wurzburg στην Αθήνα, ΕΑΜ 1329 (ΑΜΥΜ 1, *πίν 41Α Β, εικ 13Α*), ενώ από το ίδιο χέρι φαίνεται να εκτελέστηκε στους δύο κρατήρες και το μοτίβο του ιωνικού κυματίου στη βάση των παραστάσεων των σωμάτων τους

Από την παρατηρηση της κλίσης των τοιχωμάτων του ποδιού και της βάσης των καλυκωτών αυτών κρατήρων προκύπτει ότι οι δύο καλυκωτοί κρατήρες του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg (ΑΜΥΜ 1 *εικ 13Α*, ΑΜΥΜ 2 *εικ 12Β*) και ο αντίστοιχος του Ζωγράφου της Upsala (UPS 1 *εικ 12Α*) πλαστηκαν από τον ίδιο κεραμέα, στον οποιο συμβατικά εδώ δίνεται το όνομα κεραμέας A_2 Η διαφορά στο μέγεθος και στο πάχος των τοιχωμάτων των δύο πρώτων κρατήρων (ΑΜΥΜ 1 *εικ. 13Α*, ΑΜΥΜ 2 *εικ 12Β*) δεν εμποδίζει να φανεί ότι κατασκευάστηκαν από το ίδιο

Μαινάδων του κρατηρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg στο Παρίσι (ΑΜΥΜ 2 *πίν 41Δ*), στην Α όψη του οποίου (*πίν 41Γ*) ο εικονογραφικός τύπος του τεθρίππου παραπεμπει σε εκεινον που χρησιμοποιείται συχνά στο ίδιο εργαστήριο και από τον Ζωγράφο της Upsala (UPS 2 *πίν 82Α*, UPS 6 *πίν 83Γ*, UPS 9 *πίν 82Δ*) όπως επίσης και τον Ζωγράφο του Erbach (ERB 4 *πίν 52Ε*), τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 7 *πίν 45Α*), τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 (LON 4 *πίν 60Γ*, LON 5 *πίν 60Ε*, LON 6 *πίν 60Α*, LON 7 *πίν 61Δ*, LON 8) και τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1 (LO 1 *πίν 58Β*, LO 4)

[153] Πρβλ επίσης την παράσταση ενός κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης (ΝΑ 4 *πίν 75Α.Γ*) που αποδίδεται στον ίδιο αγγειογράφο

[154] Πρβλ κυρίως το πυραμιδωτό σχήμα των μορφών Διονύσου-Αριάδνης, όπως επίσης και εκείνο του ανακεκλιμένου Σατύρου στο κατω τμήμα της παράστασης της Α όψης του κρατήρα αυτού (ΝΑ 1 *πίν 74Α*), με εκείνα σε αντίστοιχες παραστάσεις του θεϊκού ζεύγους σε κρατήρες του Ζωγράφου του Erbach (για παράδειγμα στον ERB 4 *πίν 52Δ*)

[155] Πρβλ τη μορφή της Μαινάδας της Β όψης του κρατήρα αυτού (ΝΑ 1 *πίν 74Β*) με τις μορφές των Μαινάδων στις αντίστοιχες όψεις κρατήρων του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg στο Παρίσι (ΑΜΥΜ 2 *πίν 41Δ*), του Ζωγράφου της Upsala στη Ρώμη (UPS 1 *πίν 81Β*) και του Ζωγράφου του Montesarchio T 121 στο Παρίσι (MONT 1 *πίν 72Γ*)

χέρι. Από την παρόμοια αναλογία ύψους-διαμέτρου χείλους και την κοινή ποιότητα του σχεδίου προκύπτει μάλιστα ότι και οι δύο θα πρέπει να χρονολογηθούν στην πρώιμη περίοδο. Ο κεραμέας A_2 φαίνεται να έπλασε επίσης και έναν κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12196 (ERB 5, *εικ. 13B*), αταύτιστο έργο ενός συνεργάτη του Ζωγράφου του Erbach και του Ζωγράφου της Upsala στο ίδιο εργαστήριο[156].

Ο κεραμέας A_2 στην πρώιμη περίοδο έπλασε για τον Ζωγράφο της Upsala εκτός από τον ασυνήθιστα[157] μεγάλων διαστάσεων κρατήρα στη Ρώμη (UPS 1 *πίν. 81*) και τον κρατήρα της συλλογής Mynors στην Οξφόρδη (UPS 2 *πίν. 82Α.Γ*), ενώ η συνεργασία τους συνεχίστηκε και στη μέση περίοδο[158], όπως μαρτυρεί ο κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 11559 (UPS 3, *εικ. 15A*). Ο κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 27983 (UPS 4, *εικ. 14B*) όπως επίσης και οι τρεις ακόμη κρατήρες (UPS 5, UPS 6, UPS 7) δείχνουν ότι ο Ζωγράφος της Upsala συνέχισε να διακοσμεί έργα του συγκεκριμένου κεραμέα και στην ύστερη περίοδο (ίσως με λιγότερη διάθεση ή και μειωμένες ικανότητες, καθώς σταματά να χρησιμοποιεί την ανάγλυφη γραμμή για το

---

[156] Αναφορικά με τις εικονογραφικές ομοιότητες μορφών του αγγειογράφου του κρατήρα αυτού στην Αθήνα (ERB 5 *πίν. 52ΣΤ*) με αντίστοιχες μορφές κρατήρων του Ζωγράφου του Erbach, πρβλ. τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω (σ. 42 σημ. 148). Τη συγγένεια του αγγειογράφου του κρατήρα αυτού (ERB 5) με τον Ζωγράφο της Upsala μαρτυρεί και η επανάληψη του εικονογραφικού τύπου του Σατύρου με το υψωμένο και προτασσόμενο αριστερό πόδι στις παραστάσεις της Β όψης και των δύο κρατήρων όπως επίσης και η απεικόνιση όμοιων λαγών στο έδαφος της παράστασης της Β όψης του κρατήρα της Αθήνας (ERB 5) και στο χώρο πάνω από τις λαβές του κρατήρα στη Ρώμη (UPS 1 *πίν. 81Δ*) του Ζωγράφου της Upsala.

[157] Σε αγγεία πλασμένα από τον ίδιο κεραμέα κατά τη διάρκεια μιας δεδομένης περιόδου δραστηριότητας ενός εργαστηρίου παρατηρείται συχνά κάποια απόκλιση στις διαστάσεις τους, της τάξεως των μερικών εκατοστών. Με τη λογική αυτή δε θα μπορούσε όμως να δικαιολογηθεί η κατασκευή των συγκεκριμένων καλυκωτών κρατήρων (AMYM 2, UPS 1) που είχαν ύψος σχεδόν μισό μέτρο, στους οποίους η απόκλιση στο ύψος αγγίζει τα 10 εκ. σε σύγκριση με το ύψος άλλων σύγχρονων κρατήρων (AMYM 1). Η επιλογή μεγαλύτερης κλίμακας θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να εξηγηθεί καλύτερα σύμφωνα με τη λογική της εσκεμμένης κατασκευής αγγείων με μεγαλύτερες διαστάσεις για την απόδοση συγκεκριμένων και προκαθορισμένων πολυπρόσωπων συνθέσεων, όπως φαίνεται να είναι οι μάχες με μυθικούς πρωταγωνιστές που κοσμούν την Α όψη των δύο αυτών καλυκωτών κρατήρων.

[158] Όπως μαρτυρείται από το πλήθος των κρατήρων (καλυκωτών και κωδωνόσχημων) που χρονολογούνται την εποχή αυτή, πρόκειται για την παραγωγικότερη φάση του εργαστηρίου.

περίγραμμα των προσώπων και των σωμάτων των μορφών των παραστάσεων στην Α όψη)[159].

Για τη χρονολόγηση των τελευταίων τεσσάρων κρατήρων στην ύστερη περίοδο λειτουργίας του εργαστηρίου συνηγορεί επιπλέον και η εξέταση των παραπληρωματικών τους μοτίβων. Τα βιαστικά εκτελεσμένα αυτά μοτίβα δεν είναι πια παρά άτεχνα αποδοσμένα ιωνικά κυμάτια στο ύψος της στεφάνης του χείλους και της βάσης της παράστασης (και στις δύο όψεις). Η γενικευμένη αυτή χρήση του ιωνικού κυματίου στην παραπληρωματική διακόσμηση καλυκωτών κρατήρων δε χαρακτηρίζει μόνο τα όψιμα έργα του Ζωγράφου της Upsala αλλά και πολλούς άλλους καλυκωτούς κρατήρες του τέλους του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ., όπως του Ζωγράφου των Αθηνών 1366 (ATHE 1 *πίν. 47Α.Β*, ATHE 2 *πίν. 47Γ.Δ*)[160], του Ζωγράφου του Fabre (FAB 1 *πίν. 56Α.Δ*) και του Ζωγράφου του Rodin 1060 (ROD 4 *πίν. 80Γ.ΣΤ*).

Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τον Ζωγράφο των Αθηνών 1366, με αφορμή το γεγονός ότι η τομή των δύο καλυκωτών του κρατήρων στην Αθήνα, ΕΑΜ 1366 (ATHE 1, *εικ. 15Α)* και 1395 (ATHE 2, *εικ. 15Β*) ταιριάζει με εκείνη του καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala στο ίδιο μουσείο 27983 (UPS 4, *εικ. 15Β*), αναρωτιέται κανείς εύλογα, μήπως ο πρώτος μπορεί να θεωρηθεί ότι αποτελούσε ένα ακόμη μέλος του ίδιου εργαστηρίου. Μια τέτοια υπόθεση δε φαίνεται και τόσο απίθανη, καθώς ενισχύεται και από άλλα στοιχεία. Συγκεκριμένα, οι εικονογραφικοί τύποι που χρησιμοποιούνται για την απόδοση των μορφών των νέων και του ταύρου στην Α όψη του επώνυμου αγγείου του Ζωγράφου των Αθηνών 1366 (ATHE 1 *πίν. 47Α*) παραπέμπουν σε εκείνους ενός κρατήρα της μέσης περιόδου στο Mannheim, Reissmuseum 123 (ATH 9 *πίν. 45Δ*) που συνδέεται με τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255. Αλλά και οι ιματιοφόροι νέοι της Β όψης του κρατήρα στην Αθήνα (ATHE 1 *πίν. 47Β*) φαίνεται να έγιναν από το ίδιο χέρι που ζωγράφισε τις μορφές της Β όψης του κρατήρα στο Mannheim (ATH 9 *πίν. 45Ε.ΣΤ*). Δεν θα πρέπει, τέλος,

---

[159] Του κανόνα αυτού εξαιρείται μόνο ο κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 27983 (UPS 4 *πίν. 83Ε*), στον οποίο οι μορφές του ασυνήθιστου για την εποχή θέματος θυσίας στην Α όψη εκτελέστηκαν με σχετική επιμέλεια και με χρήση ανάγλυφης γραμμής στα περιγράμματα.

[160] Οι ραδινές αναλογίες, το σφιχτό πλαστικό δαχτυλίδι του ποδιού, η μικρή διάμετρος της βάσης και οι λεπτές και έντονα κυρτωμένες λαβές των κρατήρων αυτών θυμίζουν βέβαια στην κατασκευή τους αντίστοιχους καλυκωτούς κρατήρες του Ζωγράφου του Rodin 1060.

κανείς να ξεχνά ότι τόπος εύρεσης και των δύο γνωστών μέχρι σήμερα κρατήρων του Ζωγράφου των Αθηνών 1366 είναι η Βοιωτία, στην οποία προωθούνταν σε σημαντικές ποσοτητες προιόντα του εργαστηρίου του "απλούστερου" στιλ

Με αφορμή την ομοιότητα του εικονογραφικού τύπου των ιματιοφόρων νέων της Β όψης του συγκεκριμένου κρατήρα στο Mannheim (ATH 9 *πίν 45Ε ΣΤ*) με εκεινους των αντίστοιχων νέων στους δύο καλυκωτούς κρατήρες του Ζωγράφου των Αθηνών 13894 στην Αθήνα, ΕΑΜ 13895 και 13894 αντίστοιχα (ATHEN 1 *πίν 48Β*, ATHEN 2 *πίν 48Δ*), που φαίνονται να αποτελούν έργα της προχωρημένης μέσης περιόδου (*εικ. 16Α-Β*), μπαίνει κανείς στον πειρασμό να συνδέσει και τον Ζωγράφο των Αθηνών 13894 (τα δύο από τα τρία έργα του οποίου εντοπίστηκαν επίσης στη Βοιωτία) με το εργαστήριο του "απλούστερου στιλ" Κάτι τέτοιο είναι πολύ πιθανόν να ισχύει, καθώς σε έργα μελών του συγκεκριμένου εργαστηρίου εντοπίζονται και ορισμένοι από τους εικονογραφικούς τύπους μορφών της Α όψης των κρατήρων του Ζωγράφου των Αθηνών 13894[161]

Μέλος του μεγάλου αυτού εργαστηρίου φαίνεται ότι αποτελούσε, τέλος, σύμφωνα με τον καλυκωτό κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 13898 (LOU 2 *πίν 67Α Β Γ*)[162] και ο Ζωγράφος του Λούβρου G 508 Οι εικονογραφικοί τύποι των μορφών της Α όψης του συγκεκριμένου κρατήρα παραπέμπουν σε αντίστοιχους του Ζωγράφου της Upsala και του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg[163] Οι βλαστοί που φύονται σε ορατά σημεία των παραστάσεων στην Α όψη αγγείων του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 εμφανίζονται σε ανάλογες θέσεις και σε έργα του

---

[161] Πρβλ ενδεικτικά το ζευγάρι Νίκης και Διονύσου στον δεύτερο κρατήρα (ATHEN 2 *πίν 48Γ*) με το αντίστοιχο στον κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach στην Αθήνα (ERB 4 *πίν 52Δ*), όπως επίσης και με εκείνο του ανακεκλιμένου Διονύσου στον καλυκωτό κρατήρα στη Ρώμη (MONT 1 *πίν 72Α*) του Ζωγράφου του Montesarchio T 121

[162] Εξαιτίας της σχετικά χαμηλής θέσης του πλαστικού δαχτυλιδιού στο πόδι και της κατακόρυφης θέσης των λαβών κοντά στα τοιχώματα του σώματος δημιουργείται η εντύπωση ότι πρόκειται για ένα πρώιμο έργο, γεγονός που έρχεται σε αντίθεση με την αμέλεια στην απόδοση των μορφών της Α όψης, στο περίγραμμα των οποίων δε χρησιμοποιήθηκε καθόλου ανάγλυφη γραμμή. Κατά τη γνώμη μου, είναι ασφαλέστερο το αγγείο αυτό να χρονολογηθεί στη μέση περίοδο

[163] Οι Αριμασποί που εικονίζονται στον κρατήρα αυτό του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 (LOU 2 *πίν. 67Α.Β*) θυμίζουν αντίστοιχους σε κρατήρες του Ζωγράφου της Upsala (UPS 1 *πίν. 81Α*) και του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg (AMYM 2 *πίν 41Γ*)

Ζωγράφου της Upsala και του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg όπως επίσης και σε έργα άλλων αγγειογράφων του ίδιου εργαστηρίου[164]. Επιπλέον, οι ιματιοφόροι νέοι της Β όψης του κρατήρα αυτού του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 στην Αθήνα (LOU 2 *πίν. 67Γ*) συναντώνται σχεδόν απαράλλακτοι και σε έργα του Ζωγράφου της Βιέννης 1089 (VIEN 1 *πίν. 87Β*, VIEN 2 *πίν. 87Δ*)[165], ενώ θυμίζουν κάπως και τους νέους της Β όψης αγγείων του Ζωγράφου της Upsala (UPS 2 *πίν. 82Γ*)[166].

Στο σημείο αυτό, έχοντας ολοκληρώσει την παρουσίαση των καλυκωτών κρατήρων του α΄ τετάρτου του 4ου αι. π.Χ., είναι χρήσιμη μια ανακεφαλαίωση. Κάτω από την επίδραση καλλιτεχνών του τελευταίου τετάρτου του 5ου αι. π.Χ. καλυκωτούς κρατήρες συνέχισαν να παράγουν τα εργαστήρια του Ζωγράφου του Μελεάγρου και του Ζωγράφου του Erbach. Αυτοί του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου είναι έργα της πρώιμης και της μέσης περιόδου δραστηριότητας του και διακοσμούνται από τον Ζωγράφο M_1 και συνεργάτες του, όπως ήταν ο Ζωγράφος M_2, ο Ζωγράφος του Würzburg 523 και ο Ζωγράφος του Λονδίνου F 90. Σε ό,τι αφορά το εργαστήριο του "απλούστερου στιλ" (με βάση ορισμένους συσχετισμούς ανάμεσα στο σχήμα, την παραπληρωματική διακόσμηση και τους

---

[164] Πρβλ. τους βλαστούς των παραστάσεων στην Α όψη δύο κρατήρων του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 (LOU 1, LOU 2 *πίν. 67Α.Β*) με τους βλαστούς των παραστάσεων στην Α όψη ενός κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala (UPS 2 *πίν. 82Α*), ενός κρατήρα της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 (LOND 5 *πίν. 65Γ*) και ενός κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg (AMYM 1 *πίν. 41Α*) όπως επίσης και με τους βλαστούς των παραστάσεων στη Β όψη ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach (ERB 1 *πίν. 51Ε*) και ενός κρατήρα που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 (ATH 6 *πίν. 44Δ*).

[165] Για τη σχέση ανάμεσά τους, βλ. ενδεικτικά την ομοιότητα που έχουν οι παραστάσεις (χάρη στη χρήση ανάλογων εικονογραφικών τύπων) δύο αρυβαλλοειδών ληκύθων (ERB 22 *πίν. 49ΣΤ, 54ΣΤ* και VIEN 8 *πίν. 88Γ*) που τοποθετούνται αντίστοιχα κοντά στον Ζωγράφο του Erbach και τον Ζωγράφο της Βιέννης 1089. Για την επιβεβαίωση της ένταξης του Ζωγράφου της Βιέννης 1089 στο ίδιο εργαστήριο με τον Ζωγράφο του Erbach, βλ. και παρακάτω σ. 65-66 σημ. 231-233.

[166] Οι ιματιοφόροι αυτοί νέοι είναι όμοιοι και με εκείνους στη Β όψη αγγείων που αποδίδονται στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1. Πρβλ. αυτούς του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12197 (UPS 13 *πίν. 85Β*) με εκείνους του κρατήρα στη Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 48.261 (LO 1 *πίν. 58Γ*).

εικονογραφικούς τύπους των μορφών της Α και της Β όψης[167]), διαπιστώνεται ότι με τον Ζωγράφο του Erbach συνεργάζονταν στη διακόσμηση καλυκωτών κρατήρων, εκτός από τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64, τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1 και τον Ζωγράφο της Βιέννης 1089[168], και ο Ζωγράφος των Αθηνών 12255, ο Ζωγράφος του Λούβρου G 508, ο Ζωγράφος της Upsala, οι ανώνυμοι καλλιτέχνες της Ομάδας της Βιέννης 1025, ο Ζωγράφος της Νεάπολης 3245, ο Ζωγράφος της Ιφιγένειας, ο Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg, ο Ζωγράφος του Λούβρου G 521, ο Ζωγράφος των Αθηνών 1366 και ο Ζωγράφος των Αθηνών 13894.

Αναφορικά με τους κεραμείς που ήταν υπεύθυνοι για την κατασκευή των καλυκωτών κρατήρων στο δεύτερο αυτό εργαστήριο στάθηκε δυνατόν να εντοπιστούν τουλάχιστον τρία διαφορετικά χέρια κεραμέων (βλ. *πίν. Ιγ*). Σε έναν πρώτο κεραμέα (A_1) χρεώνονται οι κρατήρες του Ζωγράφου του Erbach[169], του Ζωγράφου του Λούβρου G 508, του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 και της Ομάδας της Βιέννης 1025, σε έναν δεύτερο (A_2) οι κρατήρες του Ζωγράφου της Upsala, του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg και του Ζωγράφου των Αθηνών 1366 (κατά πάσα πιθανότητα και του Ζωγράφου του Montesarchio T. 121) και σε έναν τρίτο πιθανότατα εκείνοι του Ζωγράφου των Αθηνών 13894.

Η παραγωγή των αττικών καλυκωτών κρατήρων στο πρώτο τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. - σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα - συνδεόταν με συγκεκριμένες αγορές που φαίνεται ότι ήταν διαφορετικές για το κάθε κεραμικό εργαστήριο, όπως προκύπτει από την προσεκτικότερη εξέταση των τόπων προέλευσης των κρατήρων αυτών. Ειδικότερα, το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου φαίνεται ότι εργαζόταν κυρίως για την κάλυψη των αναγκών αγορών του εξωτερικού[170],

---

[167] Εδώ έγιναν ενδεικτικά ορισμένοι μόνο συσχετισμοί. Περισσότερες ομοιότητες ανάμεσα σε έργα των συγκεκριμένων αγγειογράφων θα σχολιαστούν και στη συνέχεια με αφορμή την εξέταση του σχήματος των κωδωνόσχημων κρατήρων αλλά και ορισμένων θεμάτων.

[168] Η ένταξη των συγκεκριμένων αγγειογράφων στο ίδιο κεφάλαιο (ARV^2 1418 κ.ε.) φαίνεται να έγινε από το Beazley μετά τον εντοπισμό ορισμένων ομοιοτήτων μεταξύ τους.

[169] Σε ό,τι αφορά τους κρατήρες με το πλαστικά δηλωμένο χείλος του Ζωγράφου του Erbach (ERB 1 *πίν. 51Β* και ERB 4 *πίν. 52Ε*), πρόκειται πιθανότατα για έργα του κεραμέα Γ, υπεύθυνου για το πλάσιμο και άλλων αγγείων του συγκεκριμένου εργαστηρίου.

[170] Πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω (σ. 20 κ.ε., 31 κ.ε.) με αφορμή τους τόπους εύρεσης ορισμένων ελικωτών και κιονωτών κρατήρων του ίδιου εργαστηρίου.

κληρονομώντας πιθανότατα την πελατεία του εργαστηρίου μαθητείας του[171] Αντιθετα, ο Ζωγράφος του Erbach και οι συνεργάτες του στο εργαστήριο του "απλούστερου" στιλ φαίνεται ότι αποτελούσαν τους κύριους προμηθευτες καλυκωτων κρατηρων της τοπικής αγοράς των Αθηνών και κυριως της γειτονικης Βοιωτιας[172], όπου προτιμουσαν ιδιαίτερα το συγκεκριμένο σχήμα[173]

Οι τροποποιήσεις στο σχήμα των καλυκωτών κρατήρων που επιχείρησαν οι κεραμείς των κεραμικών εργαστηρίων στο πρώτο τέταρτο του 4ου αι π Χ , στα πλαισια της γενικότερης τασης για ανανεωση των σχηματων απο τα τέλη του 5ου αι κ ε , δεν ήταν επιτυχείς Η διατάραξη των αναλογιών των επιμέρους μερών[174] επέδρασε αρνητικά στη στερεότητα και πρακτικότητα του σχήματος[175], οδηγώντας επιπλέον στην οριστική απώλεια της χάρης και της κομψότητάς τους[176] Χωρίς ουσιαστικες αλλαγές η παραγωγή τους (σε μικρότερες ποσότητες) συνεχίστηκε και

---

[171] Στη Bologna τη Spina, την Καπύη (σημ Capua), το Ruvo και το Calvi, όπου εντοπίστηκαν καλυκωτοί κρατήρες του εργαστηρίου του, βρέθηκαν και κρατήρες του δασκαλου του, του Ζωγράφου του Κάδμου, όπως επίσης και κρατηρες που τοποθετούνται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου, έναν ακόμη μαθητή του Ζωγράφου του Κάδμου

[172] Ως τόπος προέλευσης καλυκωτών κρατήρων του Ζωγράφου του Erbach, του Ζωγράφου των Αθηνών 12255, της Ομάδας της Βιέννης 1025, του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg, του Ζωγράφου των Αθηνών 13894 και του Ζωγράφου των Αθηνών 1366 αναφέρονται η Αθήνα αλλά κυρίως η Βοιωτία και ειδικότερα η Τανάγρα ή η Θήβα (βλ κατάλογο τόπων προέλευσης)

[173] Για την εγχώρια παραγωγή καλυκωτών κρατήρων στη Βοιωτία και την εισαγωγή αττικών πιθανότατα για να καλύψουν τις ανάγκες που συνδέονταν με συγκεκριμένα έθιμα της περιοχής, βλ Garezou (1997), σ 376-377

[174] Πραγματική ισορροπία ανάμεσα στα διάφορα μέρη τους διαθέτουν οι καλυκωτοί κρατήρες των αρχών του 5ου αι π.Χ Οι κρατήρες αυτοί που χαρακτηρίζονται από μια λιτη κομψότητα πρέπει να ήταν και περισσότερο πρακτικοί, καθώς η διάμετρος του χείλους τους ξεπερνά λίγο το ύψος τους [βλ Boulter, C , A calyx-krater in the manner of the Berlin Painter, AK 6 (1963), σ 71]

[175] Όπως παρατηρεί και η Campenon (1994), σ 36 οι περισσότεροι από τους καλυκωτούς κρατήρες της εποχής έχουν σπάσει στο πόδι τους Για να τους μεταφέρουν φαίνεται ότι τους έπιαναν συνήθως από το πεπλατυσμένο χείλος και όχι από τις λαβές, η μείωση της απόστασης των οποίων από το σώμα τις έκανε λιγότερο πρακτικές

στο β και γ΄ τεταρτο του 4ου αι , αν και το παιχνίδι των εντυπωσεων ειχε πια χαθεί οριστικά για τους καλυκωτους κρατηρες

Ι.3.4 Κωδωνόσχημοι κρατήρες

Ως σχήμα[177] απαντάται στον κορινθιακό Κεραμεικο[178], χωρίς όμως να γίνει εκεί ποτε τόσο αγαπητό οσο στον αττικο, στον οποίο κάνει την εμφάνιση του στο τελευταιο τέταρτο του 6ου αι π Χ, αμεσως μετά την επινόηση του ερυθρόμορφου ρυθμού[179] Στα τελη του 5ου αι π Χ φαίνεται μάλιστα ότι αποκτά τη μεγαλύτερη δημοτικότητά του, την οποία διατηρεί μέχρι και το τέλος της αττικης αγγειογραφίας Ειδικά, σε ό,τι αφορά τις αρχές του 4ου αι π Χ και σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής ανασκαφικα δεδομενα, το συγκεκριμενο σχήμα φαινεται να παραγκωνίζει[180] όλα τα υπόλοιπα είδη κρατήρων (βλ *πίν Ια, Ιβ, Ιδ)*

---

[176] Αντιθετα, με τη διάσπαση της ενότητας των επιμέρους μερών του και το ολοένα και εντονότερο σφίξιμο του πλαστικού δαχτυλιδιού στο πόδι του αγγείου, αυτό απέκτησε χοντροκομμενη και άτεχνη όψη

[177] Για τους κωδωνόσχημους κρατήρες, βλ γενικά Richter-Milne (1935), σ 7-8 Sparkes-Talcott (1970), σ 55 Δρούγου (1982), σ 87-91 Kanowski (1984), σ 63-64 Cook (1994), σ 295 Moore (1997), σ 31-34

[178] Herbert (1977), σ 33 McPhee, I , Local Red-figure from Corinth, 1973-1980, Hesperia 52 (1983), σ 137-153 (για τους κωδωνόσχημους κρατήρες των αρχών του 4ου αι π Χ)

[179] Στα πρωιμότερα παραδείγματα κωδωνόσχημων κρατήρων του αττικού Κεραμεικού εντάσσονται

α) ένας κρατήρας στη Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia 50590 [ARV^2 162, 5 Moore (1997), σ 31] που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Ισχύλου και χρονολογείται γύρω στα 530-525 π Χ και

β) το θραύσμα ενός κρατήρα λιγο μεταγενέστερου από εκείνον του Ζωγραφου του Ισχύλου στο Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d΄Antiques 387 [ARV^2 31, 5 McPhee (1973), σ 25] που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Δικαίου, έναν αγγειογράφο της Ομάδας των Πρωτοπόρων

[180] Peschel (1987), σ 341 Campenon (1994), σ 34, 38, 128, πίν 2 Garezou, Oakley (1997), σ 376 Sini (1997), σ 160

Στην εποχή που μας ενδιαφέρει συναντώνται αποκλειστικά[181] κωδωνόσχημοι κρατήρες με οριζόντιες πεταλόσχημες λαβές κυκλικής διατομής, που φύονται σε κάποια απόσταση κάτω από το χείλος του αγγείου και στρέφονται προς τα πάνω ("handled bell-kraters")[182]. Ο συγκεκριμένος τύπος κωδωνόσχημου κρατήρα προωθήθηκε, καθώς το είδος των λαβών του ευνοούσε το στοίβαγμα κατά τη διάρκεια της μεταφοράς. Επιπλέον, το μεγάλο του πάχος στο σημείο που ενώνεται το σώμα με τη βάση τον καθιστούσε περισσότερο συμπαγή και πρακτικό και λιγότερο εύθραυστο[183]. Στη δημοτικότητα του σχήματος πρέπει να συνέβαλε και η γενικότερη προτίμηση της εποχής στις στρογγυλές φόρμες[184].

Σε σύγκριση με τους κρατήρες του τέλους του 5ου αι. π.Χ. στους αντίστοιχους του α΄ τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. διαπιστώνεται ότι η διάμετρος της βάσης μικραίνει, ενώ το πόδι βαθμιαία λεπταίνει και κερδίζει σε ύψος, όπως και τα τοιχώματα. Η στεφάνη του χείλους κερδίζει σε πλάτος και κυρτότητα και οι λαβές γίνονται περισσότερο γωνιώδεις. Πρόκειται για μικρές αλλαγές, σύμφωνες με τη σύγχρονη τάση της εποχής για εκλέπτυνση, χωρίς μάλιστα να προκύπτουν αγγεία εύθραυστα και ελάχιστα πρακτικά, όπως συνέβη στην περίπτωση των καλυκωτών κρατήρων. Οι κωδωνόσχημοι κρατήρες των αρχών του 4ου αι. π.Χ. μπορεί να μη χαρακτηρίζονται από κομψότητα αλλά επιτυγχάνουν, χάρη στη διατήρηση της ενότητας των επιμέρους μερών τους, να παραμείνουν σταθεροί και εύχρηστοι, λόγοι

---

[181] Ο προγενέστερος χρονικά τύπος των κωδωνόσχημων κρατήρων με ωτία τετράγωνης διατομής αμέσως κάτω από το χείλος ("lugged bell-kraters"), που απαντάται στην Ομάδα των Πρωτοπόρων, εξαφανίζεται οριστικά από το ρεπερτόριο των αττικών κεραμέων γύρω στα τέλη του 5ου αι. π.Χ. Βλ. σχετικά Campenon (1994), 34 (όπου σχολιάζεται και ένα από τα υστερότερα παραδείγματα, συγκεκριμένα ένα έργο του Ζωγράφου του Υμεναίου των Αθηνών).

[182] Την υπόθεση της καταγωγής του τύπου αυτού από την ανατολική Ελλάδα και την ταύτισή του με το μιλήσιο ή μιλησιουργή κρατήρα που αναφέρουν οι αρχαίες πηγές διατύπωσε πρώτος ο Mingazzini, P., Un nuovo nome antico per designare una forma di vasi, RM 46 (1931), σ. 150-152. Η άποψή του αυτή υιοθετήθηκε αργότερα ευρύτερα [βλ. Johnston (1979), σ. 232. Τιβέριος (1981), σ. 573. Moore (1997), σ. 32. Για την άσκηση κριτικής στην άποψη αυτή, βλ. Δρούγου (1982), σ. 87].

[183] Αντιπαράβαλε τα όσα αναφέρονται παραπάνω (σ. 50 σημ. 175) για τους καλυκωτούς κρατήρες.

[184] Πρβλ. Campenon (1994), σ. 34-35, 38.

για τους οποιους συνεχίζουν να παράγονται μέχρι και τα μέσα του αιωνα γνωριζοντας ελαχιστες αλλαγές[185]

Οι κωδωνόσχημοι κρατήρες της εξεταζόμενης εποχής προέρχονται από το εργαστήριο του Ζωγραφου του Μελεάγρου, εκεινο της Ομαδας του 'απλούστερου στιλ" και ορισμένους ακόμη σύγχρονους αγγειογράφους Οι κρατηρες αυτοί με κριτήριο το σχημα της βάσης τους διακρίνονται σε δύο κατηγορίες αυτούς με απλή δισκόμορφη βάση, γνωστούς ήδη από τον 5ο αι π Χ, και εκείνους με σύνθετη βαθμιδωτή βάση Οι κωδωνόσχημοι κρατήρες του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεαγρου ανήκουν όλοι στην πρώτη κατηγορία Αντίθετα, οι περισσότεροι κρατήρες της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" διαθέτουν σύνθετη βαθμιδωτή βάση Στο πλαίσιο της εργασίας αυτής η μελέτη θα ξεκινήσει με αυτούς του πρώτου εργαστηρίου, καθώς κρίνοντας από το σχημα και το στιλ τους ανήκουν στους πρωιμότερους κωδωνόσχημους κρατήρες των αρχών του 4ου αι

Στην πρώιμη περίοδο δραστηριότητας του συγκεκριμένου εργαστηρίου πρέπει να ανήκουν οι κρατήρες με ύψος περίπου 37-38 εκ και διάμετρο χείλους 38-41 εκ (MEL 35 *εικ 17*, MEL 55 *εικ 18*, MEL 56 *εικ 19*, MEL 37 *εικ 20*) Στη μέση περίοδο ανήκουν εκείνοι με ύψος περίπου 31-33 εκ και διάμετρο χείλους 33-35 εκ (MEL 42 *εικ 21Α*, MEL 51 *εικ 21Β*, MEL 63 *εικ 22Α*, MEL 68 *εικ 22Β*) αντίστοιχα Η κατάταξη αυτή[186] ενισχύεται από την εξέταση του στιλ των μορφών της Α όψης των κρατήρων αυτών και από το γεγονός ότι στους κρατήρες της πρώιμης περιόδου η Β οψη διακοσμείται με τέσσερις μορφές, κυρίως γυμνών νέων αθλητών, που έχουν

---

[185] Campenon (1994), σ 38-39

[186] Στην πρωιμη περιόδο εντάσσονται, κατά τη γνώμη μου, ακόμη έντεκα κωδωνόσχημοι κρατηρες (MEL 36 *πίν 13Γ.Δ*, MEL 39 *πίν 14Γ*, MEL 40 *πίν. 15Α.Δ*, MEL 41 *πίν 14Δ*, MEL 48 *πίν 17ΣΤ*, MEL 52 *πίν 18Β*, MEL 53 *πίν 16Α Δ*, MEL 54 *πίν 18Δ*, MEL 58 *πίν 19Γ*, MEL 59 *πίν 20Α Γ* και MEL 60) και στη μέση περίοδο αντίστοιχα άλλοι δέκα (MEL 38 *πίν 14Α*, MEL 43 *πίν 16Γ*, MEL 44 *πίν 15Γ.ΣΤ*, MEL 47 *πίν 16Β Ε*, MEL 49 *πίν 17ΑΔ*, MEL 50 *πίν 17ΒΕ*, MEL 57 *πίν 19Β Δ*, MEL 61 *πίν 21Α Γ*, MEL 62 *πίν 20Β.Δ* και MEL 64 *πίν 22Α*). Αφορμή για αυτήν την προσπάθεια κατάταξης αποτέλεσε μια πρώτη απόπειρα χρονολόγησης τεσσάρων από τους κρατήρες αυτούς από τον Beazley, ARV^2 1415 [την οποία υιοθέτησε αργότερα και ο McPhee (1973), σ 238 κ ε], με την οποία όμως δε συμφωνώ απόλυτα Για τις διαφοροποιήσεις στην κατάταξη τους, βλ αναλυτικότερα τα αντίστοιχα λήμματα του καταλόγου των αγγείων (όπου αναφέρονται οι απόψεις τόσο των προγενέστερων μελετητών όσο και της γράφουσας)

σαφως καλύτερη ποιότητα απο ότι οι αντίστοιχες τρεις μορφες, συνήθως ιματιοφορων νέων, στους κρατήρες της μέσης περιόδου

Η μελετη της παραπληρωματικής τους διακόσμησης δείχνει ότι με μια αξιοσημείωτη σταθεροτητα υιοθετείται η χρηση απλου φυλλοφόρου κλαδιού δάφνης στην εξωτερική επιφάνεια της στεφάνης[187], αριστερόστροφου μαιάνδρου που διακόπτεται απο αβακωτά τετραγωνίδια στη ζώνη του κατώτερου ορίου της παράστασης και ζωνών ιωνικού κυματιου στις ρίζες των λαβών Σε ό,τι αφορά τη διακόσμηση του χώρου κάτω από τις λαβές, στους κρατήρες της πρωιμης περιόδου απανταται το μοτίβο των δύο επάλληλων ανθεμίων με βλαστόσπειρες (MEL 55 *εικ 56Α*, MEL 56 *εικ 56Β*) Οι βλαστόσπειρες αυτές ανακάμπτονται χωρίς να ξεπερνούν σε ύψος τον πυρήνα του ανωτερου ανθεμίου και από τις απολήξεις τους φύονται ένα ή δύο φύλλα Στον περιβάλλοντα χώρο διακρίνονται μικροί αιωρούμενοι ομόκεντροι κύκλοι, αφημενοι στο χρώμα του πηλού με μελανή στιγμή στο κέντρο τους (ή τριγωνικά μοτίβα με αντίστοιχη μορφή και εκτέλεση) Το ίδιο μοτίβο επαναλαμβάνεται σταθερά[188] και σε κρατήρες της μέσης περιόδου (MEL 38 *εικ 57Α*, MEL 42 *εικ 57Β*, MEL 44 *εικ 58Α*, MEL 49 *εικ 58Α*, MEL 51 *εικ 59Α*, MEL 57 *εικ 59Β*), με τη διαφορά ότι εδώ πρόκειται για σαφώς μικρότερα στις διαστάσεις τους επάλληλα ανθέμια που εκτελούνται συνήθως με λιγότερη επιμέλεια, ενώ έχει μειωθεί σημαντικά και ο αριθμός των κυκλικών (η τριγωνικών) στοιχείων στον περιβάλλοντα χώρο τους Τέλος, δεν πρέπει να προκαλεί έκπληξη το γεγονος ότι τα ανθέμια στο χώρο των λαβών ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Wurzburg 523 (MEL 68, *εικ*

---

[187] Άξια ειδικής αναφοράς είναι η παραπληρωματική διακόσμηση τόσο στο χείλος όσο και στο κατώτερο όριο της στεφάνης ενός κρατήρα του Ζωγράφου M_1 στη Βόννη (MEL 54 *πιν. 18Δ*) με επιπλέον δυο σειρές ιωνικού κυματίου Η επιμέλεια στο πλάσιμο του αγγείου και η λεπτομερής και ακριβή απόδοση των μορφών του προδίδουν ότι πρόκειται για ένα εξαιρετικά πρώιμο έργο που θυμίζει αντίστοιχα έργα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 2 *πίν 42Γ Δ*, ΑΤΗ 10, ΑΤΗ 11 *πίν 46Γ.Δ*), του Ζωγράφου του Οινομάου (OIN 2 *πίν 76Β Δ*), του Ζωγράφου του Montesarchio T 121 (MONT 3), του Ζωγράφου του Erbach (ERB 1 *πίν 51Β Ε*, ERB 4 *πίν 52Δ Ε*, ERB 12 *πίν 54Γ*, ERB 13 *πίν 54Β*, ERB 20 *πίν 55Γ.Δ*), του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 (LO 5 *πίν 59Β Γ*, LO 6 *πίν 59Δ Ε*) και του Ζωγράφου του Ribbesbüttel (RIB 1 *πίν 80Α.Β*, RIB 2 *πίν 80Γ.Δ*) που θα σχολιαστούν αναλυτικότερα στη συνέχεια

[188] Η σταθερή αυτή επανάληψη μπορεί να εξηγηθεί, αν θεωρήσουμε ως υπεύθυνο για την εκτέλεση των παραπληρωματικών μοτίβων σε όλες τις περιπτώσεις τον ίδιο βοηθό

60Α-Β) εκτελούνται με διαφορετικό τρόπο[189], καθώς στο συγκεκριμένο αγγείο ακόμη και οι μορφές των παραστάσεων της Α όψης αποδίδονται χωρίς καμιά επιμέλεια.

Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, στηριζόμενο στην παράδοση της κεραμικής παραγωγής του τελευταίου τετάρτου του 5ου αι. π.Χ., ασχολήθηκε με την παραγωγή κωδωνόσχημων κρατήρων με απλή βάση κατά την πρώιμη και μέση περίοδο δραστηριότητάς του, εποχή κατά την οποία στράφηκε στη μαζική παραγωγή αγγείων μικρού μεγέθους, με την οποία φαίνεται ότι ασχολήθηκε αποκλειστικά κατά την ύστερη περίοδο λειτουργίας του.

Ανάλογοι ως προς το σχήμα και την παραπληρωματική τους διακόσμηση είναι και ορισμένοι κρατήρες της Ομάδας του "απλούστερου στιλ"[190]. Από την αναλυτικότερη μελέτη των σχημάτων τους[191] προκύπτει μάλιστα ότι σε ορισμένες περιπτώσεις (ATH 12 *πίν. 46Α*, ERB 7 *πίν. 53Γ*, ERB 9 *πίν. 53ΣΤ*, ERB 10, ERB 15, HAR 2 *πίν. 56Ε*, LO 2 *πίν. 58Ε*, LO 3 *πίν. 59Α*, LO 4, LON 19, LOND 3 *πίν. 66Γ*, LOND 4 *πίν. 66Δ*, LOND 5 *πίν. 65Γ*, LOUV 1 *πίν. 69Α*, LOUV 2 *πίν. 69Β*, LOUV 3–7, LOUV 8 *πίν. 70Β*, LOUVR 1 *πίν. 71Α*, LOUVR 2, MONT 4, MONT 6 *πίν. 72Δ*, MONT 7, MONT 8 *πίν. 73Γ*, MONT 9, MONT 10 *πίν. 73Ε*, MONT 12 *πίν. 73Δ*, PHIL 2 *πίν. 79Α.Β*, PHIL 3 *πίν. 79Γ.Δ,* UPS 8 *πίν. 82Β*, UPS 10 *πίν. 84Α*, UPS 11 *πίν.84Α*, UPS 12 *πίν. 83Α*, UPS 13 *πίν. 85Α.Β*, VIENN 1 *πίν. 89Α.Β.Γ*, VIENN 2 *πίν. 89Δ, 90Α.Γ* και WD 3 *πίν. 90Δ, 91Α*) πρόκειται για τα προϊόντα της συνεργασίας

---

[189] Κάτω από τον πυρήνα του ενός από τα απλά αυτά ανθέμια φύονται αριστερά και δεξιά ατροφικές βλαστόσπειρες, από τις απολήξεις των οποίων εκβάλλουν απλά φύλλα.

[190] Για τη διάρθρωση του εργαστηρίου της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" και ορισμένα από τα μέλη του, πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω (σ. 41 κ.ε.) με αφορμή την εξέταση των καλυκωτών κρατήρων του συγκεκριμένου εργαστηρίου. Εδώ σχολιάζονται για πρώτη φορά ο Ζωγράφος Walters-Dresden, ο Ζωγράφος της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 και ο Ζωγράφος της Ομάδας της Β Όψης του Φιλοκλέωνος. Στο σημείο αυτό αναφέρεται ενδεικτικά ότι οι μορφές στις δύο όψεις του κρατήρα στο Λονδίνο F 75 του τρόπου του Ζωγράφου του Erbach σύμφωνα με τον Beazley (LOND 5 *πίν. 65Γ.Δ*) έγιναν, κατά τη γνώμη μου, από το ίδιο χέρι με τις παραστάσεις στις αντίστοιχες όψεις των αγγείων της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 και της Ομάδας της Β Όψης του Φιλοκλέωνος.

[191] Η Campenon (1994), σ. 39 αρκείται στην απλή αναφορά των ονομάτων αγγειογράφων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" που ασχολήθηκαν με τη διακόσμηση κρατήρων με απλή ή βαθμιδωτή βάση (ακολουθώντας τις προτάσεις του Beazley), χωρίς να προχωρά σε μια συγκριτική μελέτη τους, όπως επιχειρείται στην παρούσα εργασία.

ενός και του αυτού κεραμέα (στον οποίο δίνεται εδώ συμβατικά το όνομα κεραμέας Α) με τον Ζωγράφο του Erbach, τον Ζωγράφο του Κυνηγιού των Λαγών ("Hare-Hunt Painter")[192], τον Ζωγραφο του Λονδίνου F 1, τον Ζωγράφο του Λούβρου G 521, τον Ζωγράφο της Ομάδας της Β Όψης του Λούβρου G 521[193], αυτόν της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81, τον Ζωγράφο του Montesarchio T 121, εκείνον της Ομάδας της Β Όψης του Φιλοκλέωνος ("Philocleon Reverse Group"), τον Ζωγράφο της Upsala, τον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 και τον Ζωγράφο Walters-Dresden Οι κρατήρες που έπλασε ο κεραμέας Α στην πρώιμη περίοδο λειτουργίας του εργαστηρίου (VIEN 1 *εικ 23*)[194] έχουν ύψος 37-39 εκ και διάμετρο χείλους 39-40 εκ [195] Αυτοί της μέσης περιόδου (UPS 11 *εικ 24*, UPS 12 *εικ 25Α*, WD 3 *εικ 25Β*, LOUV 3 *εικ 26Α*, LOUV 4 *εικ 26Β*, LOUV 6 *εικ 27Α*, LOUVR 1 *εικ 27Β*, PHIL 2 *εικ 28Α*, PHIL 3 *εικ 28Β*, LOND 3 *εικ 29Α*)[196] έχουν ύψος γύρω στα 33-35 εκ και διάμετρο χείλους 35-36 εκ αντίστοιχα Στην προχωρημένη μέση περίοδο (ERB 10

---

[192] Εκτός από την παρατήρηση του Beazley για τη σύνδεση του Ζωγράφου του Κυνηγιού των Λαγών με τον Ζωγράφο της Νεάπολης 3245 εντοπίστηκαν ορισμένες ομοιότητες και ανάμεσα στον Ζωγράφο του Κυνηγιού των Λαγών και τον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 Συγκεκριμένα, εκτος από την επανάληψη ορισμένων εικονογραφικών τύπων, για παράδειγμα της Νίκης και των λαμπαδηδρόμων με τα ακτινωτά διαδήματα (HAR 2 *πίν 56Ε*, VIEN 5, VIEN 7 *πίν. 88Β*) διαπιστώθηκε ότι υπάρχουν και ορισμένες στιλιστικές ομοιότητες (βλ ενδεικτικά τη διπλή γραμμή των γονάτων)

[193] Ειδικά, σε ό,τι αφορά την παράσταση στην Α όψη του κρατήρα στο Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 336 (LOUVR 1 *πίν 71Α*) που αποδίδεται στην Ομάδα αυτή, θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι με εξαίρεση τη μορφή του Σατύρου της αριστερής λαβής η παράσταση αποτελεί ρέπλικα της αντίστοιχης ενός κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης (ΑΤΗ 12 *πίν. 46Α*), η Β όψη του οποίου έγινε από το ίδιο χέρι με εκείνη των καλυκωτών κρατήρων του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 σύμφωνα με τον Beazley

[194] Από τον κεραμέα Α πρέπει να πλάστηκαν στην πρώιμη περίοδο και οι κρατήρες ERB 7 (*πίν. 53Γ*), ERB 15 (*πίν. 54Ε*), LOND 5 (*πίν 65Γ.Δ*), LOUV 1 (*πίν. 69Α*), LOUV 2 (*πίν 69Β)*, PHIL 1, UPS 8 (*πίν 82Β*), UPS 10 (*πίν 84Β*) και VIEN 2 (*πίν 87Γ.Δ*)

[195] Σε ορισμένες περιπτώσεις βέβαια, ίσως παραγγελιών, όπως του επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 (LO 2 *πίν 58Ε.ΣΤ*) τόσο το ύψος όσο και η διάμετρος του χείλους φτάνουν τα 45 εκ

[196] Έργα της μέσης περιόδου του κεραμέα Α φαίνεται να αποτελούν επίσης οι κρατήρες ERB 9 (*πίν 53ΣΤ*), LO 3 (*πίν. 59Α*), LON 19, LOUV 5, LOUV 7 (*πίν 70Γ*), MONT 4 (*πίν 72Β*), MONT 6 (*πίν. 72Δ*) και MONT 9

εικ 29Β, UPS 13 *εικ 30Α*, LOUVR 2 *εικ 30Β*, LOND 4 *εικ 31Α*)[197] οι διαστάσεις των κρατηρων αυτων μειωνονται δραστικα το υψος τους αγγίζει μόλις τα 27-28 εκ και η διάμετρος του χείλους τα 29-31 εκ περίπου Περισσότερο δραματική είναι, τέλος, η μειωση των διαστάσεων στους ελάχιστους κρατήρες της ύστερης περιόδου (LO 4 *εικ 31Β*)[198], στους οποίους τόσο το υψος όσο και η διάμετρος του χείλους κυμαίνονται πλέον γύρω στα 21 εκ

Ένας δεύτερος κεραμέας του ίδιου εργαστηρίου, στον οποιο δίνεται συμβατικά το όνομα κεραμεας Β, θα πρεπει να θεωρηθει υπεύθυνος για το πλασιμο των κωδωνοσχημων κρατήρων με βαθμιδωτή βάση Από τη μελέτη των κρατήρων αυτών (ΑΜΥΜ 4 *πίν 42Α Β*, BUD 1 *πίν 49Α Β*, BUD 4 *πίν 50Α.Γ*, ERB 8 *πίν 53Β Ε*, ERB 11 *πίν 54Δ*, FER 1/2/3 *πίν 56Β*, LON 4 *πίν 60Γ Δ*, LON 5 *πίν 60Ε.ΣΤ*, LON 6 *πίν 60Α*, LON 7 *πίν 61Δ*, LON 9 *πίν 61Β*, LON 10 *πίν 62Α Β*, LON 11 *πίν 62Γ Δ*, LON 12 *πίν 63Α*, LON 13 *πίν 63Β.Δ*, LON 14 *πίν 63Δ Ε*, LON 16, LON 17 *πίν 64Α*, LON 18, LON 20 *πίν 64Β*, LON 21 *πίν 64Γ*, LOND 2 *πίν 65Α Β*, LOU 3 *πίν 67Α Β Γ*, LOU 4 *πίν 67Δ*, LOU 5 *πίν 68Α*, LOU 6 *πίν 68Β*, LOU 8 *πίν 68Γ*, LOU 9 *πίν 68Δ*, MADR 2 *πίν 71Δ* MADR 3 *πίν 71Ζ*, ΝΑ 3 *πίν 74Δ Ε*, ΝΑ 4 *πίν 75Α Γ*, ΝΑ 5 *πίν 74Γ*, OIN 3 *πίν 77Α*, PER 1 *πίν 77Β*, PER 2 *πίν 77Δ*, PER 4 *πίν 77Γ*, PER 7 *πίν 78Α*, PER 8 *πίν 78Β*, WD 1 *πίν 90Β* και WD 6 *πίν 91Γ*) προκυπτει ότι ο συγκεκριμένος κεραμέας συνεργάστηκε με τον Ζωγράφο της Αμυμωνης του Wurzburg, τον ανώνυμο ζωγράφο της Ομάδας της Βουδαπέστης[199],

---

[197] Στην ομάδα των κωδωνόσχημων κρατήρων που έπλασε ο κεραμέας Α στην προχωρημένη μέση περίοδο εντάσσονται επίσης οι κρατήρες ΑΤΗ 12 (*πίν 46Α.Γ*), LOUV 8 (*πίν 70Β Δ*), ΜΟΝΤ 7 (*πίν 73Α*), ΜΟΝΤ 8 (*πίν 73Γ*) και ΜΟΝΤ 10 (*πίν. 73Β Ε*)

[198] Ο κρατήρας ΜΟΝΤ 12 (*πίν 73Δ*) φαίνεται επίσης να τον έπλασε ο κεραμέας Α στην υστερη περίοδο

[199] Την πιθανότητα ένταξης του καλλιτέχνη των κρατήρων της Ομάδας της Βουδαπέστης στο συγκεκριμένο εργαστήριο την ενισχύουν και τα παρακάτω

α) η επανάληψη εικονογραφικών τύπων μορφών στην Α όψη κρατήρων του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (ΝΑ 1 *πίν 74Α*, ΝΑ 3 *πίν 74Δ*, ΝΑ 4 *πίν. 75Α*) και στην Α όψη του κρατηρα της Βουδαπέστης, Hungarian Museum of Fine Arts 50 568 (BUD 1 *πίν 49Α*)

β) η εκτέλεση πιθανότατα σύμφωνα με κοινά υποδείγματα των μορφών των αθλητών στη Β όψη των κρατήρων του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (ΝΑ 3 *πίν 74Ε*, ΝΑ 4 *πίν 75Γ*) και του κρατήρα της Βουδαπέστης (BUD 1 *πίν 49Β*)

τον Ζωγράφο του Erbach, τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64, τον Ζωγράφο του Λούβρου G 508, τον Ζωγράφο της Μαδρίτης 11016[200], τον Ζωγράφο της Νεάπολης 3245, τον Ζωγράφο του Οινομάου, τον Ζωγράφο της Β Όψης του Peralta[201] και τον Ζωγράφο Walters-Dresden. Ο κεραμέας Β ξεκίνησε να εργάζεται στην πρώιμη περίοδο δραστηριότητας του εργαστηρίου κατασκευάζοντας κρατήρες (LON 5 *εικ. 32Α*, LON 9 *εικ. 32Β*, BUD 1 *εικ. 33*, AMYM 4 *εικ. 34*)[202] με ύψος 37-42 εκ. και διάμετρο χείλους 39-42 εκ. Με την παραγωγή κρατήρων αυτού του τύπου

γ) η επανάληψη εικονογραφικών τύπων μορφών της Α όψης του κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg στο Παρίσι (AMYM 2 *πίν. 41Γ*) και του κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala στη Ρώμη (UPS 1 *πίν. 81Α*) και στην Α όψη του κρατήρα στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 3243 της Ομάδας της Βουδαπέστης (BUD 2 *πίν. 49Ε*) και, τέλος,

δ) η εκτέλεση σύμφωνα με κοινά υποδείγματα αλλά από διαφορετικά χέρια των αθλητών στη Β όψη κρατήρων του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 4 *πίν. 60Δ*, LON 5 *πίν. 60ΣΤ*, LON 6, LON 9, LON 10 *πίν. 62Β*, LON 11 *πίν. 62Δ*, LON 12, LON 18), ενός κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg (AMYM 4 *πίν. 42Β*) και των αντίστοιχων στη Β όψη των κρατήρων κοντά στην Ομάδα της Βουδαπέστης (BUD 3 *πίν. 49Δ*, BUD 4 *πίν. 50Γ*).

200 Στο δεύτερο κατάλογο του (ARV^2 1421) ο Beazley παραθέτει τα έργα του Ζωγράφου της Μαδρίτης 11016 αμέσως μετά από εκείνα που τοποθετεί κοντά στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64, ενώ στον πρώτο κατάλογο (ARV 867, 9-10) τα περιελάμβανε στα έργα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64. Για την ένταξη του Ζωγράφου της Μαδρίτης στο ίδιο εργαστήριο με τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 βλ. παρακάτω σ. 114 σημ. 119.

201 Όσον αφορά την σύνδεση των κρατήρων της Ομάδας της Β Όψης του Peralta με εκείνους της Ομάδας του "απλούστερου στιλ", βλ. ενδεικτικά:

α) την επανάληψη εικονογραφικών τύπων μορφών της Α όψης ενός κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg (AMYM 4 *πίν. 42Α*) και ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 (LOU 9 *πίν. 68Δ*) στις μορφές των Σατύρων της Α όψης ενός κρατήρα της Ομάδας της Β Όψης του Peralta (PER 5) και

β) την ύπαρξη βλαστοσπειρών σε έναν άλλο κρατήρα (PER 7 *πίν. 78Α*) της Ομάδας της Β Όψης του Peralta και τον εντοπισμό τους και σε άλλα έργα ζωγράφων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" (AMYM 1 *πίν. 41Α*, ATH 6 *πίν. 44Δ*, ERB 1 *πίν. 51Ε*, LOU 2 *πίν. 67Α.Β*, UPS 5 *πίν. 84Γ*).

202 Έργα της πρώιμης περιόδου του κεραμέα Β φαίνεται να αποτελούν και οι κρατήρες BUD 4 (*πίν.50Α.Γ*), ERB 8 (*πίν. 53Β.Ε*), LON 4 (*πίν. 60Γ.Δ*), LON 6 (*πίν. 60Α*), LON 7 (*πίν. 61Δ*), LON 10 (*πίν. 62Α.Β*), LON 11 (*πίν. 62Γ.Δ*), LON 12 (*πίν. 63Α*), LON 16, LON 17 (*πίν. 64Α*), LON 18, LOND 2 (*πίν. 65Α.Β*), NA 3 (*πίν. 74Δ.Ε*), NA 4 (*πίν. 75Α.Γ*), NA 5 (*πίν.* 74Γ), OIN 3 (*πίν. 77Α*) και PER 8 (*πίν. 78Β*).

ασχοληθηκε και στη μέση περίοδο (LOU 4 *εικ 35A*, LOU 8 *εικ 35B*, LOU 5 *εικ 36A*, MADR 2 *εικ 36B*, PER 7 *εικ 37A*, PER 4 *εικ 37B*)[203] Οι διαστάσεις των κρατηρων αυτών έχουν όμως μειωθεί σημαντικά Συγκεκριμένα, το ύψος τους κυμαίνεται γύρω στα 32-33 εκ και η διάμετρος του χείλους τους στα 33-35 εκ αντιστοιχα

Έργα ενός τρίτου κεραμέα του ίδιου εργαστηρίου, ο οποίος συμβατικά ονομάζεται κεραμέας Γ, μπορούν να θεωρηθούν οι κωδωνόσχημοι κρατήρες, στους οποιους εκτός από τη βαθμιδωτή βάση με ιδιαιτερη επιμέλεια πλάθεται και το πλαστικά δηλωμένο χείλος τους[204] Από τη μελέτη του στιλ των κρατήρων αυτων (ATH 10, ATH 11 *πίν 46B*, ERB 12 *πίν 54Γ*, ERB 13 *πίν 54B*, LO 5 *πίν 59B*, LO 6 *πίν 59Δ*, MONT 3, OIN 2 *πίν 76B*, RIB 1 *πίν 80A*, RIB 2 *πίν 80B*) προκύπτει ότι ο κεραμέας Γ συνεργάστηκε με τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255, τον Ζωγράφο του Erbach, τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1, τον Ζωγράφο του Montesarchio T 121, τον Ζωγράφο του Οινομάου και τον Ζωγράφο του Ribbesbuttel Αναλυτικότερα, οι κρατήρες που παρήγαγε στις αρχές της πρώιμης περιόδου (πιθανότατα στο πλαίσιο εκτέλεσης καποιων παραγγελιών) αποτελούν μοναδικά έργα που έχουν ασυνήθιστα μεγάλες διαστάσεις[205] και εξαιρετικά καλή ποιότητα (ATH 10, ATH 11 *πίν 46B Δ E*, OIN 2 *πίν 76B Δ* και MONT 3)[206] Την παραγωγή κρατήρων με βαθμιδωτή βάση και

---

[203] Στην ομάδα των κωδωνόσχημων κρατήρων που έπλασε ο κεραμέας Β στη μέση περίοδο εντασσονται επίσης οι κρατήρες ERB 11(*πίν 54Δ*), FER 1/2/3 (*πίν 56B*), LON 13 (*πιν 63B Γ*), LON 14 (*πίν 63Δ E*), LON 20 (*πίν. 64B*), LON 21 (*πίν 64Γ*), LOU 3 (*πίν 67E ΣΤ*) LOU 6 (*πίν 68B*), LOU 9 (*πίν. 68Δ*), MADR 3 (*πίν 71Z*), PER 1 (*πίν 77B*), PER 2 (*πιν 77Δ*) και WD 1 (*πίν 90B*)

[204] Το πλαστικά δηλωμένο χείλος των κρατήρων αυτών διακοσμείται μάλιστα με δυο επάλληλες ζώνες ιωνικού κυματίου, ανάλογες με εκείνες ενός κρατήρα του Ζωγραφου του Μελεάγρου (MEL 54 *πίν 18Δ*) που σχολιάστηκε παραπάνω, σ 54 σημ 187

[205] Μικρότεροι από όλους είναι ο κρατήρας του Ζωγράφου του Οινομάου (OIN 2 *πίν 76B*) με ύψος 56 εκ , και ο κρατήρας του Ζωγράφου του Montesachio T 121 (MONT 3) με διάμετρο χείλους 48/49 εκ Αναμφίβολα, εντυπωσιακότεροι είναι οι δύο κρατηρες του Ζωγράφου των Αθηνών 12255, αυτός από την Περαχώρα (ATH 10), με διάμετρο χειλους 80 εκ , και εκείνος από το Baksy (ATH 11 *πίν 46B Δ E*), με ύψος περίπου 74 εκ και με διάμετρο χείλους 76 εκ.

[206] Κατά τη γνώμη μου, έργα του κεραμέα Γ, της πρώιμης πάντα περιόδου, μπορούν επισης να θεωρηθούν ο ελικωτός κρατήρας στη Ferrara (ATH 2 *πίν 42Γ.Δ*) του Ζωγράφου των Αθηνών 12255, δύο καλυκωτοί κρατήρες στην Αθήνα (ERB 1 *πίν 51B.E*, ERB 4 *πιν 52Δ E*) του Ζωγράφου του Erbach, όπως επίσης και μια υδρία στη Νέα Υόρκη (ERB 20 *πίν 55Γ Δ*) του ίδιου αγγειογράφου

πλαστικα δηλωμενο χείλος συνεχισε ο ίδιος κεραμέας και στη μέση περίοδο Έργο αυτης της περιοδου[207] αποτελεί ένας κρατήρας του Ζωγράφου του Erbach στο Dunedin, Otago Museum E 60 14 (ERB 13 *πίν 54B*) με κανονικές διαστάσεις (ύψος 34,3 εκ και διάμετρο χείλους 35,9 εκ), στον οποίο η ποιότητα απόδοσης των μορφών παραμένει ακόμη σχετικά καλη Οι τελευταίοι κωδωνόσχημοι κρατήρες του κεραμεα Γ χρονολογουνται στην προχωρημενη μέση περιοδο (LO 5 *πίν 59B Γ*, LO 6 *πίν 59Δ Ε*, RIB 1 *πίν 80A Δ*, RIB 2 *πίν 80B Ε*) Πρόκειται για μικρότερους σε διαστάσεις κρατήρες (LO 5 *εικ 38A*, LO 6 *εικ 38B*, RIB 2 *εικ 39A*) με ύψος 28 εκ και διαμετρο χείλους 28,5-30 εκ περίπου Για την παραγωγή των κρατήρων αυτών, εκτός από τον κεραμέα, με λιγότερη επιμέλεια εργάστηκαν και οι αγγειογράφοι που εκτέλεσαν τις παραστάσεις της Α και της Β όψης τους[208]

Σε εναν τέταρτο, τέλος, κεραμέα, που συμβατικά ονομάζεται κεραμέας Δ, θα πρέπει να χρεωθεί η κατασκευή τριών κρατήρων (VAT 1 *πίν 86A*, VAT 2 *πίν 86B*, VAT 3 *πίν 86A*) που συνδέονται με τον Ζωγράφο του Βατικανού 9103[209] Ειδικότερα, οι δύο πρώτοι κρατήρες (VAT 1 *εικ 39B*, VAT 2 *εικ 40A*) με ύψος 30,5-32 εκ και με διάμετρο χείλους 31-32 εκ περίπου φαίνεται να αποτελούν (αν κρίνει κανεις και από το στιλ των μορφών) έργα της προχωρημένης μέσης περιόδου, ενώ ο τρίτος (VAT 3 *εικ 40B*) που έχει ύψος μόλις 22,5 εκ και διάμετρο χείλους 24,5 εκ εκτελέστηκε μάλλον στην ύστερη περίοδο

Απο τη συνολική μελέτη των κωδωνόσχημων κρατήρων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" (βλ *πίν Ιδ*) προκύπτει ότι ο κεραμέας Α παρήγαγε κωδωνόσχημους κρατήρες με απλή βάση στην πρώιμη, μέση και προχωρημένη μέση περίοδο Αντίθετα, κωδωνόσχημους κρατήρες με βαθμιδωτή βάση παρήγαγε

---

[207] Έργο του κεραμέα Γ της μέσης περιόδου φαίνεται να αποτελεί και ο κρατήρας στη Νεάπολη, Museo Nazionale 2847 (ERB 12 *πίν. 54Γ*) Καθώς όμως πρόκειται για ένα έργο με άγνωστες διαστάσεις (ελλειπώς δημοσιευμένο), η χρονολόγησή του στη μέση περιοδο βασίζεται αποκλειστικά και μόνο σε κριτήρια στιλιστικής εξέλιξης του Ζωγράφου του Erbach

[208] Στην περίπτωση του κρατήρα του Ζωγράφου του Ribbesbüttel στο Παρίσι, Musée du Louvre G 510 (RIB 2 *πίν 80B Ε*) βέβαια, από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των μορφών των ιματιοφόρων νέων στη Β όψη προκύπτει ότι ο ίδιος αγγειογράφος ασχολήθηκε με τη διακόσμηση όχι μόνο της Α αλλά και της Β όψης του αγγείου

[209] Για την ένταξη του συγκεκριμένου αγγειογράφου στο εργαστήριο της διευρυμένης Ομάδας του "απλούστερου στιλ", βλ και παρακάτω σ 142 κ ε

στην πρώιμη και μέση περίοδο ο κεραμέας Β, όπως επίσης και ο κεραμέας Γ. Ο τελευταίος, αναλαμβάνοντας πιθανόν και την εκτέλεση ορισμένων παραγγελιών στις αρχές της πρώιμης περιόδου, παρέμεινε ενεργός μέχρι και την προχωρημένη μέση περίοδο. Τέλος, ο κεραμέας Δ, σύμφωνα πάντα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα, φαίνεται ότι ήταν ενεργός στην προχωρημένη μέση και ύστερη περίοδο. Με άλλα λόγια, αν και η παραγωγή στο συγκεκριμένο εργαστήριο ξεκίνησε με κρατήρες και των δύο τύπων, το ενδιαφέρον των κεραμέων σταδιακά επικεντρώθηκε στην κατασκευή κρατήρων με βαθμιδωτή βάση. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι οι κωδωνόσχημοι κρατήρες με απλή βάση δεν συνέχισαν να παράγονται σε μικρότερες ποσότητες και για πολύ αργότερα. Το μόνο σίγουρο είναι ότι τα χρονικά όρια παραγωγής των δύο τύπων αλληλοεπικαλύπτονται και η άποψη[210] της οριστικής αντικατάστασης των κωδωνόσχημων κρατήρων με απλή βάση από τους αντίστοιχους με βαθμιδωτή αποδεικνύεται ότι δεν ισχύει. Από τη μελέτη του ίδιου πίνακα του παραρτήματος Ι προκύπτει, τέλος, ότι οι σχέσεις συνεργασίας ανάμεσα σε κεραμείς και αγγειογράφους δεν ήταν σχέσεις αποκλειστικότητας και αντιστοιχίας ενός κεραμέα στον κάθε αγγειογράφο.

Αναφορικά με την παραπληρωματική διακόσμηση των κωδωνόσχημων κρατήρων του ίδιου εργαστηρίου", παρατηρείται αναλυτικότερα ότι με εξαίρεση τα ελάχιστα έργα των αρχών της πρώιμης περιόδου (ΑΤΗ 11 *πίν. 46Β.Δ.Ε*), στα οποία ο χώρος της στεφάνης διακοσμείται με κλαδί με φύλλα διπλής φοράς, στα περισσότερα έργα της πρώιμης και μέσης περιόδου διακοσμείται με απλό αριστερόστροφο κλαδί δάφνης[211], ενώ στα ελάχιστα έργα της ύστερης περιόδου (MONT 12 *πίν. 73Δ*, UPS 14 *πίν. 85Γ.Δ*) με μια βιαστικά αποδοσμένη ζώνη ιωνικού κυματίου. Στο χώρο στις ρίζες των λαβών αποδίδεται σταθερά μια ζώνη ιωνικού κυματίου, που εκτελείται με περισσότερη ή λιγότερη επιμέλεια ανάλογα με την εποχή παραγωγής του κρατήρα. Η ζώνη του κατώτερου ορίου της παράστασης φέρει μια ζώνη αριστερόστροφου[212] (ή δεξιόστροφου[213]) μαιάνδρου που διακόπτεται

[210] Για το πρόβλημα της χρονικής διαδοχής των δύο τύπων κωδωνόσχημων κρατήρων, βλ. Tillyard (1923), σ. 6. McPhee (1973), σ. 219. Campenon (1994), σ. 39-40.

[211] Στους κρατήρες του κεραμέα Γ, με το πλαστικά δηλωμένο χείλος, εκατέρωθεν του κλαδιού δάφνης αποδίδονται επιπλέον δύο ζώνες ιωνικού κυματίου.

[212] Ζώνη συνεχούς αριστερόστροφου μαιάνδρου που διακόπτεται από αβακωτά τετραγωνίδια απαντάται για παράδειγμα σε έργα της Ομάδας της Βουδαπέστης (BUD 1

από αβακωτά τετραγωνίδια ή τετραγωνίδια με σταυρό του Αγίου Ανδρέα[214] Στο χωρο, τελος, κατω από τις λαβές εμφανίζονται τρεις τύποι διακόσμησης[215] Ο πρώτος τύπος με τα δύο επάλληλα ανθέμια που φέρουν απλές βλαστοσπειρες, που ειναι ανάλογος με εκεινο των κρατηρων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου που είδαμε παραπάνω, απαντάται σε έργα της πρώιμης (ΑΜΥΜ 4 *εικ 61*, BUD 1 *εικ 62*, LON 9 *εικ 63A*)[216] και μεσης περιόδου (PHIL 2 *εικ 63B*, LOUV 3 *εικ 64A*, LOUVR 1 *εικ 64B*)[217] Ο δεύτερος τύπος είναι αυτός των δύο επάλληλων ανθεμίων με διπλές βλαστόσπειρες και απαντάται σε έργα της πρώιμης (LON 5 *εικ*

πίν 49Α Β, BUD 2 *πίν 49Ε*), του Ζωγράφου του Erbach (ERB 7 *πίν 53Γ* ERB 9 *πίν 53ΣΤ*, ERB 11 *πίν 54Δ* και ERB 14), του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 (LO 2 *πίν 58Ε ΣΤ*), του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 4 *πίν 60Γ Δ*, LON 5 *πίν 60Ε*, LON 6 *πίν 60Α*, LON 7, LON 9 *πίν 61Β*, LON 10 *πίν 62Α* και LON 11 *πίν 62Γ*) και του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (NA 3 *πίν 74Δ* και NA 4 *πίν 75Α*) Ζώνη αριστερόστροφου μαιάνδρου, που διακόπτεται στο χώρο κάτω από τις λαβές, εμφανίζεται σε έργα του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 (LOU 3 *πίν 67Ε.ΣΤ*, LOU 4 *πίν 67Δ*, LOU 5 *πίν 68Α*, LOU 6 *πίν 68Β* και LOU 8 *πίν 68Γ*), του Ζωγράφου του Nostell (NO 1 *πίν 75Β*, NO 2 *πίν 76Α*, NO 3 *πίν 75Δ*) και του Ζωγραφου Walters-Dresden (WD 1 *πίν 90Β* και WD 3 *πίν 90Δ*)

213 Ζώνη συνεχούς δεξιόστροφου μαιάνδρου απαντάται για παράδειγμα σε έργα του Ζωγραφου της Αμυμώνης του Wurzburg (ΑΜΥΜ 4 *πίν 42Α Β*), σε ορισμένα που τοποθετούνται κοντά στην Ομάδα της Βουδαπέστης (BUD 3 *πίν 49Γ Δ*, BUD 4 *πίν 50Α Γ*) ή σε άλλα που αποδίδονται στον Ζωγράφο του Δουβλίνου (DUB 1 *πίν 51Α*, DUB 2 *πίν 51Δ*), τον Ζωγράφο του Λούβρου G 521 (LOUV 8 *πίν 70Β Δ*), τον Ζωγράφο της Upsala (UPS 9 *πίν 82Δ*) και τον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 (VIEN 1 *πίν 87Α Β*, VIEN 2 *πίν 87Γ Δ*, VIEN 6 *πίν 88Α* και VIEN 7 *πίν 88Β*)

214 Ζωνη συνεχους αριστερόστροφου μαιάνδρου που διακόπτεται από τετραγωνίδια με το σταυρό του Αγίου Ανδρέα απαντάται σε έργα του Ζωγράφου του Erbach (ERB 12 *πίν 54Γ*, ERB 13 *πίν 54Β*), του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 (LO 5 *πίν 59Β Γ*, LO 6 *πίν 59Δ Ε*), της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 (LOND 4 *πίν. 66Β.Ε*), του Ζωγράφου του Montesarchio T 121 (MONT 6 *πίν 72Δ*, MONT 8 *πίν 73Γ*, MONT 10 *πίν 73Β Ε*), του Ζωγράφου του Ribbesbuttel (RIB 1 *πίν 80Α Δ*, RIB 2 *πίν 80Β Ε*) και του Ζωγράφου της Upsala (UPS 11 *πίν. 84Α*) Το ίδιο μοτίβο απαντάται επίσης σε έργα του Ζωγράφου του Βατικανού 9103 (VAT 1 *πίν 86Α*, VAT 2 *πίν 86Β*)

215 Σε ορισμένους κρατήρες ο χώρος κάτω από τις λαβές καλύπτεται με γάνωμα

216 Πρβλ τον τύπο του διπλού ανθεμίου στον κρατήρα ERB 15

217 Ανάλογος είναι και ο τύπος των ανθεμίων στο χώρο κάτω από τις λαβές στους κρατήρες NO 2 και WD 5, της μέσης και πάλι περιόδου

65A)[218], μεσης (UPS 12 *εικ 65B*) και προχωρημένης μέσης περιόδου (LO 5 *εικ 66A*, LO 6 *εικ 66B*) Ο τρίτος τύπος, αυτός του απλού ανθεμίου με πεπλατυσμένες βλαστόσπειρες, απαντάται σε έργα της μέσης (UPS 11 *εικ 67)*[219] και της προχωρημένης μέσης περιόδου (ERB 10 *εικ 68A*, LOUVR 2 *εικ 68B*, RIB 2 *εικ 69A*, LOND 4 *εικ. 69B)*[220]. Εφόσον θεωρηθεί ότι οι τρεις αυτοί τύποι εκτελέστηκαν από αντίστοιχο αριθμό χεριών βοηθών, τότε προκύπτει ότι δεν υπήρχε σχέση αποκλειστικής συνεργασίας ανάμεσα στους βοηθούς που εκτελούσαν τα παραπληρωματικά μοτίβα και στους αγγειογράφους που ήταν υπεύθυνοι για την απόδοση των παραστάσεων της Α όψης

Σε ορισμένες εξαιρετικά ενδιαφέρουσες και απρόσμενες διαπιστώσεις οδηγεί και η συγκριτική μελέτη των χεριών των αγγειογράφων της Α και της Β όψης των αγγείων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" Το μόνο βέβαιο είναι οτι η συμβατική 1.1 αντιστοίχιση των χεριών αγγειογράφων που διακοσμούσαν την Α όψη με τα χέρια των βοηθών που ασχολούνταν με τη διακόσμηση της Β όψης στα ίδια αγγεία δεν πρέπει να θεωρηθεί κανόνας[221], αφού σε ορισμένες περιπτώσεις οι παραστάσεις τόσο της Α όσο και της Β όψης έγιναν από το ίδιο χέρι[222]

Από την προσεκτικότερη εξέταση των μορφών των νέων αθλητών της Β όψης (που συναντώνται, όπως φαίνεται, αποκλειστικά σε κρατήρες της πρώιμης περιόδου) προκύπτει καταρχήν ότι υποδείγματα[223] εικονογραφικών τύπων δε θα πρέπει να αναζητούνται μόνο στις παραστάσεις της Α[224] αλλά και στις παραστάσεις

---

[218] Έργο της πρώιμης περιόδου αποτελεί και ο κρατήρας ΝΑ 3, όπου απαντάται ο ίδιος τύπος ανθεμίου

[219] Πρβλ τα αντίστοιχα μοτίβα των κρατήρων LOU 9 και LOUV 8

[220] Πρβλ το μοτίβο του κρατήρα RIB 1.

[221] Όπως είδαμε παραπάνω, η 1:1 αντιστοίχιση δεν ισχύει ούτε στην περίπτωση των χεριών κεραμέων και αγγειογράφων

[222] Πρβλ. McPhee (1997), σ. 250

[223] Για την ύπαρξη υποδειγμάτων στα κεραμικά εργαστήρια, που συμβουλεύονταν και χρησιμοποιούσαν ως εικονογραφικά πρότυπα οι αγγειογράφοι, βλ Lullies, R., AM 65 (1940), σ 10. Τιβέριος (1981), σ 134 κ.ε , ιδιαίτερα 150. Δρούγου (1982), σ 95

[224] Ορισμένα κοινά υποδείγματα που χρησιμοποιούνται για τις παραστάσεις στην Α όψη αγγείων της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" αναφέρθηκαν ήδη παραπάνω με αφορμή

της Β όψης. Ένα τέτοιο υπόδειγμα, που αποδίδεται από διαφορετικά χέρια, απαντάται σε έναν κρατήρα στο Λονδίνο, British Museum F 64 (LON 4 *πίν. 60Δ*) του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64[225] και σε έναν κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 933 (BUD 3 *πίν. 49Δ*) που τοποθετείται κοντά στην Ομάδα της Βουδαπέστης. Βασισμένοι σε ένα δεύτερο κοινό υπόδειγμα είναι οι τέσσερις νέοι αθλητές στις Β όψεις δύο κρατήρων του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (NA 3 *πίν. 74E*, NA 4 *πίν. 75Γ*) και του επώνυμου κρατήρα της Ομάδας της Βουδαπέστης (BUD 1 *πίν. 49B*)[226], ενώ εκτελεσμένοι από διαφορετικά χέρια σύμφωνα με ένα τρίτο κοινό υπόδειγμα είναι οι νέοι λαμπαδηδρόμοι σε έναν κρατήρα που τοποθετείται κοντά στην Ομάδα της Βουδαπέστης (BUD 4 *πίν. 50Γ*), και σε έναν που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Αμυμώνης του Würzburg (AMYM 4 *πίν. 42B*)[227].

Σε ό,τι αφορά τις μορφές της Β όψης των περισσότερων κρατήρων του Ζωγράφου του Erbach, διαπιστώνεται ότι εκτελέστηκαν από τον ίδιο με τη διαφορά ότι στις μορφές της Β όψης ο αγγειογράφος περιορίστηκε στον αρχικό πρόχειρο σχεδιασμό των περιγραμμάτων τους και δεν προχώρησε τελικά στην εκλέπτυνσή τους χρησιμοποιώντας ανάγλυφη γραμμή, όπως έκανε με τις μορφές της Α όψης[228].

την εξέταση των καλυκωτών κρατήρων της Ομάδας, ενώ περισσότερα σχολιάζονται αναλυτικότερα παρακάτω με αφορμή την εξέταση ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων.

[225] Εκτελεσμένοι από το ίδιο χέρι με αυτούς του κρατήρα στη Ferrara (LON 4 *πίν. 60Δ*) αλλά σύμφωνα με ένα άλλο υπόδειγμα είναι οι τρείς νέοι αθλητές σε τρεις άλλους κρατήρες (LON 5 *πίν. 60ΣΤ*, LON 9 και LON 10 *πίν. 62B*) του ίδιου αγγειογράφου.

[226] Οι μορφές των τεσσάρων γυμνών νέων αθλητών στη Β όψη του κρατήρα στη Βουδαπέστη (BUD 1 *πίν. 49B*) εκτελέστηκαν, κατά τη γνώμη μου, από το ίδιο χέρι με εκείνες των τριών ιματιοφόρων νέων στη Β όψη του επίσης πρώιμου κρατήρα του Ζωγράφου του Nostell στο Los Angeles (NO 2 *πίν. 76Γ*).

[227] Πρόκειται για μια παρατήρηση του Beazley (ARV^2 1439, 2), που αποτέλεσε και την αφορμή για την αναζήτηση υποδειγμάτων και σε άλλες παραστάσεις της Β όψης αγγείων του ίδιου εργαστηρίου.

[228] Η εκτέλεση των μορφών και στις δύο όψεις από τον Ζωγράφο του Erbach είναι προφανής σε ορισμένα πρώιμα έργα, όπου χρησιμοποιείται ανάγλυφη γραμμή για την εκτέλεση των περιγραμμάτων των προσώπων και την απόδοση εσωτερικών λεπτομερειών στις μορφές και της Β όψης. Βλ. για παράδειγμα τις μορφές του καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach στην Αθήνα, ΕΑΜ 12682 (ERB 3 *πίν. 51Γ.ΣΤ*). Πρβλ. επίσης τις μορφές στις δύο όψεις του κωδωνόσχημου κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης (ERB 16 *πίν. 55Α.Β*) του τρόπου του Ζωγράφου.

Η ίδια παρατήρηση φαίνεται να ισχύει και για τους κρατήρες του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64. Ο Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 στον επώνυμο κρατήρα του στο Λονδίνο (LO 2 *πίν. 58Ε.ΣΤ*), που χρονολογείται στην πρώιμη περίοδο, εκτέλεσε ο ίδιος και τις μορφές των κωμαστών της Β όψης, ενώ σε δύο κρατήρες του (LO 5 *πίν. 59Β.Γ*, LO 6 *πίν. 59Δ.Ε*) που χρονολογούνται στην προχωρημένη μέση περίοδο συνεργάστηκε με ένα βοηθό, τον ίδιο πιθανότατα με αυτόν που διακόσμησε τη Β όψη και σε πολλούς κρατήρες του Ζωγράφου της Upsala[229]. Ο βοηθός που εκτέλεσε τις μορφές των ιματιοφόρων νέων στη Β όψη δύο κρατήρων της Ομάδας της Β Όψης του Φιλοκλέωνος (PHIL 2 *πίν. 79Β*, PHIL 3 *πίν. 79Δ*) είναι ο ίδιος που εκτέλεσε τις αντίστοιχες μορφές της Β όψης και στους κρατήρες της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 και σε έναν κρατήρα στο Λονδίνο, British Museum F 75 (LOND 5 *πίν. 65Δ*)[230].

Στους κρατήρες που (με βάση τις παραστάσεις της Α όψης) αποδόθηκαν από τον Beazley στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 και τον Ζωγράφο του Λούβρου G 508, διαπιστώνεται και πάλι ότι οι παραστάσεις της Β όψης εκτελέστηκαν από ένα κοινό χέρι. Κατά τη γνώμη μου, στην περίπτωση των έργων του Ζωγράφου της Βιέννης 1089 και του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 δεν πρόκειται για έργα εκτελεσμένα από δύο διαφορετικά χέρια αλλά για έργα ενός αγγειογράφου σε δύο διαφορετικές φάσεις της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Συγκεκριμένα, όπως μαρτυρείται και από τη μελέτη του στιλ των παραστάσεων της Α όψης των κρατήρων αυτών, ο Ζωγράφος της Βιέννης 1089 στη μέση περίοδο φαίνεται ότι βαθμιαία περιόρισε[231] τη χρήση της ανάγλυφης γραμμής[232].

---

[229] Πρβλ. τις μορφές των τριών ιματιοφόρων νέων στη Β όψη του κρατήρα στη Χαϊδελβέργη (LO 6 *πίν. 59Ε*) του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 με τις αντίστοιχες του κρατήρα στην Οξφόρδη (UPS 2 *πίν. 82Γ*) του Ζωγράφου της Upsala.

[230] Από τη μελέτη μάλιστα των στάσεων, των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, της ανατομίας και της πτυχολογίας των μορφών στην Α όψη των κρατήρων της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 (LOND 1, LOND 2 *πίν. 65Α*, LOND 3 *πίν. 66Α*, LOND 4 *πίν. 66Β*) προκύπτει ότι οι μορφές αυτές εκτελέστηκαν πιθανόν από το ίδιο χέρι που εκτέλεσε και τις μορφές στην Α όψη του κρατήρα στο Λονδίνο (LOND 5 *πίν. 65Γ*).

[231] Αιτία για κάτι τέτοιο θα μπορούσε να αποτελεί η μείωση, λόγω γήρανσης, των ικανοτήτων του και της σταθερότητας που απαιτείται για την εκτέλεση των ανάγλυφων γραμμών ή απλά η πιο βιαστική εκτέλεση των παραστάσεων ύστερα από μια δραστική πτώση των τιμών στην αγορά αγγείων.

Από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω προκύπτει ότι μόνο μέσα από τη συνδυαστική εξέταση τος σχήματος, της παραπληρωματικής διακόσμησης και του στιλ τόσο της Α όσο και της Β όψης είναι δυνατόν να προσδιοριστούν τα μέλη ενός κεραμικού εργαστηρίου και ο χρόνος της δραστηριότητάς τους Σχετικά με τα κεραμικά εργαστήρια του α΄ τετάρτου του 4ου αι π.Χ. και ειδικότερα με αφορμή εκείνο του "απλούστερου στιλ" διαπιστώνεται ότι το πλέγμα των σχέσεων ανάμεσα στους συνεργάτες του (κεραμείς, αγγειογράφους και βοηθούς) ήταν ιδιαίτερα πολύπλοκο, λόγω της απουσίας της αποκλειστικότητας στη συνεργασία μεταξύ τους. Μόνο μέσα από μια λεπτομερή στιλιστική ανάλυση μπορεί να οριστεί με μεγαλύτερη ακρίβεια ο αριθμός των συνεργατών αγγειογράφων[233] του εργαστηρίου και μόνο μέσα από το σχεδιασμό τομών μπορεί να προσδιοριστεί ο αριθμός των κεραμέων και των έργων που έπλασε ο καθένας από αυτούς

I.4 ΥΔΡΙΕΣ

Πρόκειται για ένα από τα σχήματα[234] αγγείων με τη μεγαλύτερη διάρκεια ζωής[235] που προοριζόταν κυρίως για τη μεταφορά νερού[236] και μπορούσε να χρησιμοποιηθει

---

[232] Στην πρώιμη περίοδο (VIEN 1 *πίν. 87A*) χρησιμοποιούσε ανάγλυφη γραμμή για την εκτέλεση των περιγραμμάτων των προσώπων και των γυμνών μελών των μορφών του για να περιοριστεί αργότερα στη γραμμή μετώπου-μύτης (LOU 5 *πίν. 68A* γραμμή νεου στραμμένου προς τα αριστερά) ή και ακόμη και στην ολοκληρωτική εξάλειψή της απο τα περιγράμματα των προσώπων Ανάλογη ήταν η εξέλιξη στη χρήση της ανάγλυφης γραμμής από μέρους του και για την απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών των μορφών, των πτυχών και των διακοσμητικών μοτίβων των ενδυμάτων τους

[233] Κατά τη γνώμη μου, ο πραγματικός αριθμός των αγγειογράφων που εργάζονταν στα αττικά κεραμικά εργαστήρια του α΄ τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. ήταν κατά πολύ μικροτερος από εκείνον που προκύπτει από τους καταλόγους του Beazley, που αποδίδει σε πολλους αγγειογράφους δύο ή τρία μόνο έργα.

[234] Γενικά για την υδρία, βλ. Fülzer, E., Die Hydria Ein Beitrag zur griechischen Vasenkunde Leipzig 1906. Caskey (1932), σ. 110-111. Schefold (1934), σ 138 Richter-Milne (1935), σ. 11-12 Amyx (1958), σ 200-201. Sparkes-Talcott (1970), σ. 53. Lezzi-Hafter (1976), σ 6-7. Kanowski (1984), σ 39-42 Lezzi-Hafter (1988), σ. 173-174. Oakley (1990), σ 51 Cook (1994), σ. 287-289. Moore (1997), σ. 37-39 Μια εκτενέστερη μελέτη για την μορφολογική εξέλιξη της υδρίας και τις διάφορες χρήσεις της στην καθημερινή, λατρευτική και ταφική πρακτική της Αθήνας αποτελεί η εργασία της Diehl, E., Die Hydria Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums, Mainz 1964.

κατά τη διαρκεια διάφορων πρακτικών[237] Ο τύπος υδρίας που επικρατεί σε όλη σχεδον τη διάρκεια της αττικής ερυθρόμορφης παραγωγής είναι αυτός της υδρίας με ενιαιο περίγραμμα, γνωστής και ως "υδρίας-κάλπιδος"[238] Υδρίες-κάλπιδες ειναι και οι ελάχιστες υδριες που προέρχονται από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, το εργαστήριο του Ζωγράφου του Erbach και το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας

Οι περισσότερες αριθμητικά είναι αυτές του πρώτου εργαστηρίου, συνολικα οκτώ Η υδρία του Ζωγράφου M_1 στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56 171 56 (MEL 74 *πίν. 25*) και η αντίστοιχη του λιγοτερου ικανού συνεργάτη του, του Ζωγράφου του Λονδίνου F 90 (MEL 81, *πίν 28, εικ 41*) στο Λονδίνο αποτελούν έργα της πρώιμης περιόδου Εκτός από τις "βαριές" τους αναλογίες (που προδίδουν τη στενή τους σχεση με αντίστοιχες υδριες του τέλους του 5ου αι π Χ) και η παραπληρωματική τους διακόσμηση αποτελεί στοιχείο που ενισχύει τη χρονολόγησή τους κοντά στην καμπή του αιώνα· ιδιαίτερα[239] αξίζει κανείς να προσέξει το σύνθετο διακοσμητικό μοτίβο των δύο επάλληλων ανθεμίων με τις βλαστόσπειρες (*εικ 70*), από τις οποίες φύονται δεξιά και αριστερά δύο ανθέμια[240]

---

[235] Κάποια πρώιμα παραδείγματά της εντοπίζονται ήδη στην πρωτοελλαδική περίοδο [βλ Diehl (1964), σ 49 κ ε]

[236] Οι άφθονες παραστάσεις γυναικών σε κρήνες [ενδεικτική επιλογή και παρουσίαση των οποίων γίνεται από τη Moore (1997), σ 37 σημ 2] αποκαλύπτουν με ποιό τρόπο χρησιμοποιουνταν κατά περίπτωση οι δύο οριζόντιες λαβές των υδριών και η μια κάθετη

[237] Η υδρία εκτός από τη μεταφορά νερού για την εκτέλεση ενός γαμήλιου ή ταφικού λουτρού [βλ Diehl (1964), σ 128-144 Gericke (1970), σ 53 Kurtz-Boardman (1985), σ. 182-187] μπορούσε να έχει και διάφορες άλλες χρήσεις, από τις οποίες αναφέρεται εδώ ενδεικτικά η χρήση της ως αγγείου-βραβείου σε αγώνες [βλ Τιβέριος (1989), σ 30-32]

[238] Η υδρία με ενιαίο περίγραμμα εμφανίζεται στα τέλη του 6ου αι π.Χ. και γύρω στο 480 π Χ εκτοπίζει την υδρία με λαιμό [βλ Beazley (1954), σ 9]

[239] Πρβλ επίσης το μοτίβο με τα επάλληλα ανθέμια και τα άνθη λωτού στο λαιμό της υδριας της Νέας Υόρκης (MEL 74 *πίν 25*) με τα αντίστοιχα μοτίβα στο λαιμό του πρώιμου ελικωτού κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν 6Γ*) και πρώιμων κιονωτών κρατήρων (MEL 14 *πίν 7Α*), όπως επίσης και με εκείνα στη βάση των παραστάσεων των σωμάτων καλυκωτών κρατήρων της ίδιας εποχής (MEL 25 *πίν 10Γ*, MEL 27 *πίν 11Δ*)

[240] Με αφορμή το συγκεκριμένο μοτίβο, που εκτελείται περισσότερο συνοπτικά στην υδρία του Λονδίνου (MEL 81 *πίν 28Γ*) συγκριτικά με το αντίστοιχο εκείνης στη Νέα Υόρκη (MEL 74 *πίν 25Δ*), και μια μικρή διαφοροποίηση στις διαστάσεις των δύο υδριών,

Το ίδιο μοτίβο τροποποιημένο και λίγο απλουστευμένο (λόγω έλλειψης χώρου) κοσμεί και το χώρο κάτω από τις λαβές στις πελίκες του τέλους της πρώιμης περιόδου που ήδη εξετάστηκαν (*εικ. 55*). Αλλά και το στιλ των μορφών των παραστάσεών τους, παρόλο που εκτελούνται από διαφορετικά χέρια, με την πλούσια διακόσμηση των ενδυμάτων, δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την εποχή εκτέλεσής τους.

Έργα της μέσης περιόδου φαίνεται να αποτελούν πέντε υδρίες (MEL 75 *πίν. 26Α*, MEL 76 *πίν. 26Β.Γ.Δ*, MEL 77 *πίν. 27Α*, MEL 78 *πίν. 27Γ*, MEL 79 *πίν. 27Β*) με ύψος περίπου 35-40 εκ.[241]. Στις υδρίες αυτές, σύμφωνα με τις νέες τάσεις προς ραδινότητα που διαμορφώθηκαν στις αρχές του 4ου αι. π.Χ.[242], μειώνεται σημαντικά το πάχος των τοιχωμάτων. Την ίδια στιγμή το σώμα και ο λαιμός επιμηκύνονται, με σκοπό τη διατήρηση σε ικανοποιητικό βαθμό του προς διακόσμηση χώρου. Λιγότερη επιμέλεια συγκριτικά με την πρώιμη περίοδο επιδεικνύεται όχι μόνο στο πλάσιμο αλλά και στη διακόσμησή τους. Εκτός από τη βιαστικότερη και με λιγότερες λεπτομέρειες απόδοση των μορφών σημαντικά απλοποιείται και η παραπληρωματική τους διακόσμηση. Συγκεκριμένα στη ζώνη της βάσης της παράστασης ο αριστερόστροφος μαίανδρος που στις δύο υδρίες της πρώιμης περιόδου (MEL 74 *πίν. 25*, MEL 81 *πίν. 28*) περιέτρεχε περιμετρικά όλη την επιφάνεια φτάνει μόλις μέχρι το ύψος των οριζόντιων λαβών, ενώ και το μοτίβο της ζώνης του λαιμού αποτελεί πλέον σταθερά (όπως και στην κατακόρυφη επιφάνεια του χείλους) ένα ιωνικό κυμάτιο.

Ένα τρίτο στάδιο εξέλιξης εντοπίζεται, τέλος, στην υδρία της Μαδρίτης, Museo Arqueológico Nacional 11132 (MEL 80). Στην υδρία αυτή μειώνονται

φαίνεται περισσότερο λογική η χρονολόγηση της υδρίας της Νέας Υόρκης (MEL 74) στις αρχές της πρώιμης περιόδου δραστηριότητας του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου και της υδρίας του Λονδίνου (MEL 81) προς τα τέλη της ίδιας περιόδου.

[241] Κατά τη γνώμη μου, στις αρχές της μέσης περιόδου θα πρέπει να χρονολογηθούν ειδικότερα οι υδρίες με ύψος 40 περίπου εκ. (MEL 75 *πίν. 26Α*, MEL 76 *πίν. 26Β*), όπως επίσης – με βάση την αρκετά πλούσια ακόμη διακόσμηση των ενδυμάτων των μορφών - και η υδρία στη Νεάπολη, Museo Nazionale 2912 (MEL 78 *πίν. 27Γ*). Οι δύο υδρίες (MEL 77 *πίν. 27Α*, MEL 79 *πίν. 27Β*) με ύψος 35 εκ. θα ήταν, αντίθετα, καλύτερο να θεωρηθούν έργα της προχωρημένης μέσης περιόδου.

[242] Για το σχήμα της υδρίας και την εξέλιξη του στα τέλη του 5ου και στον 4ο αι. π.Χ., βλ. Schefold (1934), σ. 156 κ.ε. Diehl (1964), σ. 62-63.

δραστικά οι διαστάσεις (το ύψος της είναι μόλις 20 εκ.) με αποτέλεσμα οι μορφές της παράστασης να αποδοθούν σε ένα επίπεδο (αντίθετα από ό,τι συνέβαινε στις υδρίες της πρώιμης και μέσης περιόδου) και ο ζωγράφος να αναγκάζεται να εκμεταλλευθεί και το χώρο του λαιμού του αγγείου. Επιπλέον, απλοποιείται ακόμη περισσότερο η παραπληρωματική διακόσμηση και γενικεύεται η χρήση του ιωνικού κυματίου ως μοτίβου τόσο στην "κρεμαστή" επιφάνεια του χείλους και το λαιμό όσο και στη ζώνη της βάσης της παράστασης.

Από τις δύο υδρίες του Ζωγράφου της Ιένας και του Ζωγράφου του Erbach, φαίνεται ότι η υδρία του Ζωγράφου της Ιένας στο Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz 3768 (JEN 3 *πίν. 57Γ.Δ*)[243] παραπέμπει στην υδρία της Νέας Υόρκης, Metropolitan Museum of Art 56.171.56 της πρώιμης περιόδου του Ζωγράφου M_1 (MEL 74 *πίν. 25*) και θα πρέπει να χρονολογηθεί στα τελευταία χρόνια του 5ου αι. π.Χ., ενώ εκείνη του Ζωγράφου του Erbach στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.55 (ERB 20 *πίν. 55Γ.Δ*) αντιστοιχεί στις υδρίες της μέσης περιόδου του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (MEL 75 *πίν. 26Α*, MEL 76 *πίν. 26Β*, MEL 77 *πίν. 27Α*, MEL 78 *πίν. 27Γ*, MEL 79 *πίν. 27Β*) και θα ήταν ασφαλέστερο να χρονολογηθεί στη δεκαετία 400-390 π.Χ. Καθώς και στις δύο περιπτώσεις πρόκειται για έργα των αρχών της δραστηριότητας των αγγειογράφων, διαπιστώνεται ότι ο Ζωγράφος της Ιένας ήταν σύγχρονος του Ζωγράφου του Μελεάγρου και γύρω στα 400 π.Χ. ήταν ήδη ενεργός, ενώ ο Ζωγράφος του Erbach θα πρέπει να ήταν νεότερος και να ξεκίνησε λίγο αργότερα[244].

---

[243] Τα στοιχεία τα δανεισμένα από την παράδοση των υδριών του τέλους του 5ου αι. π.Χ. είναι ακόμη περισσότερα σε αυτήν την υδρία του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 3 *πίν. 57Γ.Δ*). Καταρχήν, εκτός από το σχήμα της υδρίας αυτό καθαυτό οι δύο υδρίες έχουν και παρόμοιες διαστάσεις: η υδρία του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 3) έχει ύψος 43 εκ. και η υδρία του Ζωγράφου του Μελεάγρου (MEL 74 *πίν. 25*) 43,6 εκ. Αξίζει επίσης να προσέξει κανείς το μοτίβο των πλαγιαστών διπλών ανθεμίων στο λαιμό και το περισσότερο πολύπλοκο μοτίβο των επάλληλων ανθεμίων στο χώρο κάτω από την κάθετη λαβή. Εδώ από τις βλαστόσπειρες φύονται λογχόσχημα φύλλα που είναι γνωστά από την παράδοση κρατήρων και υδριών του τέλους του 5ου αι. π.Χ.

[244] Με μια τέτοια χρονολόγηση συμφωνεί και η υπόθεση ότι ο Ζωγράφος του Erbach διδάχτηκε την τέχνη του αγγειογράφου στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Προνόμου, μαζί με τον οποίο μαθήτευσε ο Ζωγράφος του Μελεάγρου στο εργαστήριο του Ζωγράφου

Από τη μελέτη του σχήματος των υδριών που χρονολογούνται στην καμπή του 5ου αι. π.Χ. και στις αρχές του 4ου αι., της παραπληρωματικής τους διακόσμησης, των θεμάτων τους και των εικονογραφικών τους τύπων αποδεικνύεται ότι η εξάρτηση των αγγειογράφων αυτής της εποχής από τα εργαστήρια μαθητείας τους του τελευταίου τετάρτου του 5ου αι. π.Χ. και ειδικότερα από εκείνα του Ζωγράφου του Μειδία[245] και του Ζωγράφου του Κάδμου[246] ήταν στενή. Στοιχεία δανεισμένα από την παράδοση των αγγείων του Ζωγράφου του Μειδία αποτελούν ανάμεσα στα άλλα: (α) το άρμα που οδηγούν οι δύο Έρωτες στην υδρία του Ζωγράφου του Λονδίνου F 90 (MEL 81 *πίν. 28Α*), (β) τα λογχόσχημα φύλλα που φύονται από τις βλαστόσπειρες των δύο επάλληλων ανθεμίων στην υδρία του Ζωγράφου M_1 στη Νέα Υόρκη (MEL 74 *πίν. 25Δ*) και του Ζωγράφου της Ιένας στο Βερολίνο (JEN 3 *πίν. 57Δ*), (γ) τα πρόσωπα που αποδίδονται σε στάση τριών τετάρτων και (δ) τα έντονα διακοσμημένα ενδύματα των μορφών των δύο τελευταίων πρώιμων υδριών. Οι τρεις παραπάνω αγγειογράφοι, καθώς δεν ήταν απόλυτα πιστοί στην παράδοση του πλούσιου ρυθμού, δεν υιοθέτησαν το σύστημα διακόσμησης σε δύο διαφορετικές ζώνες του Ζωγράφου του Μειδία (που αποτελούσε και τον κύριο εκπρόσωπο αυτού του καλλιτεχνικού ρεύματος), αλλά εκείνο της ενιαίας διακόσμησης ώμου-σώματος που απαντάται στις υδρίες του Ζωγράφου του Κάδμου. Ειδικότερα ο Ζωγράφος του Μελεάγρου, διχασμένος ανάμεσα στις δύο διαφορετικές παραδόσεις, δανείζεται πολύ περισσότερα στοιχεία (συγκριτικά με τον Ζωγράφο της Ιένας και τον Ζωγράφο του Erbach) από τον Ζωγράφο του Κάδμου, που συνέχισε την Πολυγνώτεια λιτή παράδοση.

του Δίνου. Για τα όρια δραστηριότητας του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου. βλ. παρακάτω σ. 297 κ.ε.

245 Από τις υδρίες του Ζωγράφου του Μειδία (ARV^2 1312, 1-6) και του τρόπου του (ARV^2 1321, 1-8), του Ζωγράφου του Πάριδος της Καρλσρούης (ARV^2 1315, 1) και του Ζωγράφου του Υμεναίου των Αθηνών (ARV^2 1318, 3), βλ. ενδεικτικά αυτήν στο Λονδίνο, British Museum E 222 [ARV^2 1313, 5, 1690. Para 477. Burn (1987), πίν. 1a, 2b-c, 3, 4b, 5-9] που φέρει την επιγραφή του κεραμέα (ΜΕΙΔΙΑΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ) και έχει ύψος 52 εκ.

246 Από τις υδρίες του Ζωγράφου του Κάδμου (ARV^2 1187, 32-36) και του τρόπου του (ARV^2 1187, 2) όπως επίσης και εκείνες του συνεργάτη του, του Ζωγράφου του Λονδίνου E 183 (ARV^2 1191, 1), βλ. ενδεικτικά εκείνην από το Vulci στο Βερολίνο, Staatliche Museen 2634 [ARV^2 1187, 33. McPhee (1973), σ. 56, 67-68, πίν. 26,1], που έχει ύψος 45,5 εκ.

I.5 ΚΥΛΙΚΕΣ ΤΥΠΟΥ Β

Πρόκειται για ένα σχήμα[247] με αδιάλειπτη παρουσία στον αττικό Κεραμεικό[248] από τα τέλη του 6ου αι. π.Χ. μέχρι και το β΄ μισό του 4ου αι.[249] περίπου. Με το ενιαίο περίγραμμα, τα ρηχά τοιχώματα και το απλής διατομής χείλος αποτελούσαν τον περισσότερο κομψό και λεπτό[250] στις αναλογίες του τύπο κύλικας και κατά συνέπεια τον περισσότερο ακριβό[251].

Στην εποχή που μας ενδιαφέρει εδώ ειδικότερα, ορισμένες κύλικες τύπου Β διακοσμήθηκαν από τον Ζωγράφο της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης, ενώ περισσότερες παρήγαγαν το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου (βλ. *πίν. Ια*) και το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας (βλ. *πίν. Ιε*). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω[252], για τα αγγεία πόσης, και τις κύλικες ειδικότερα, απαιτείται μια αποκλειστική μελέτη. Για το λόγο αυτό και στη συνέχεια (μέσα από την ενδεικτική παρουσίαση ορισμένων από αυτές που στάθηκε δυνατό να μελετηθούν από κοντά και να σχεδιαστούν) θα γίνει μόνο μια πρώτη προσπάθεια να ανιχνευθούν τα διάφορα στάδια στην εξέλιξη του σχήματος στα τέλη του 5ου και στις αρχές του 4ου

---

[247] Γενικά για τις κύλικες τύπου Β, βλ. Richter-Milne (1935), σ. 24-25. Bloesch (1940), σ. 41-110. Sparkes-Talcott (1970), σ. 91-92. Wehgartner (1983), σ. 49-98. Seki (1985), σ. 92-97. Lezzi-Hafter (1988), σ. 65-164. Campenon (1994), σ. 65-67.

[248] Για την ακμή τους στα τέλη του 6ου αι. π.Χ. και τις αρχές του 5ου και τη σταθερά φθίνουσα πορεία τους στη συνέχεια, βλ. ενδεικτικά Campenon (1994), σ. 143, πίν. XIII. Σύμφωνα με τον πίνακα αυτό φαίνεται ότι ο Beazley απέδωσε διακόσιες πενήντα έξι κύλικες στο Δούρι και μόλις εβδομήντα επτά στο εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας. Για τη βαθμιαία αυτή μείωση και την τελική εξαφάνιση των κυλίκων από τον αττικό Κεραμεικό κατά τη διάρκεια του 4ου αι., βλ. επίσης McPhee (1976), σ. 381 και Paul-Zinserling (1994), σ. 125.

[249] Τα τελευταία χρονικά παραδείγματα είναι εκείνα της Ομάδας ΥΖ (ARV^2 1523-1528), στα οποία τόσο η απόδοση των θεμάτων όσο και των παραπληρωματικών μοτίβων γίνεται εξαιρετικά βιαστικά και περιληπτικά [βλ. Campenon (1994), σ. 65, 66-67].

[250] Η λεπτότητα των τοιχωμάτων των κυλίκων αυτού του τύπου τις καθιστούσε βέβαια και περισσότερο εύθραυστες. Αυτό βεβαιώνεται από την ύπαρξη ελάχιστων ακέραια σωζόμενων κυλίκων την εποχή αυτή, συγκριτικά με τις αποσπασματικά σωζόμενες και τα αναρίθμητα θραύσματα.

[251] Sparkes-Talcott (1970), σ. 92. Campenon (1994), σ. 65.

[252] Βλ. σχετικά παραπάνω σ. 7 σημ. 4-5.

αι. π.Χ. και να καταταγούν υ σε περιόδους δραστηριότητας τα αγγεία των αντίστοιχων εργαστηρίων.

Από τη μελέτη των λίγων ακέραιων κυλίκων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου προκύπτει ότι πρόκειται για έργα της μέσης και της ύστερης περιόδου δραστηριότητας του εργαστηρίου. Στη μέση περίοδο ταξινομούνται οι περισσότερες κύλικες (MEL 87 *εικ. 42Α*, MEL 89, MEL 90 *εικ. 42Β*, MEL 91, MEL 92, MEL 98 *εικ. 43Α*, MEL 100 *εικ. 43Β*, MEL 104) με ύψος 9-11 εκ. και με διάμετρο χείλους 24-26 εκ. περίπου, ενώ έργα της ύστερης περιόδου φαίνονται να αποτελούν μόνο δύο κύλικες (MEL 106 *εικ. 44Α*, MEL 107 *εικ. 44Β*) με ύψος 7-8 εκ. και με διάμετρο χείλους περίπου 20 εκ.

Με αυτήν τη χρονολόγηση συμφωνεί και η εξέταση της εξέλιξης του στιλ των μορφών. Στις μορφές των μεταλλίων των κυλίκων της μέσης περιόδου εξακολουθεί να χρησιμοποιείται σε περιορισμένη έκταση η ανάγλυφη γραμμή στα περιγράμματα των σωμάτων και κυρίως των προσώπων των μορφών, ενώ στις αντίστοιχες κύλικες της ύστερης περιόδου έχει πλέον ολοκληρωτικά καταργηθεί η ανάγλυφη γραμμή από τις μορφές των μεταλλίων, που τελικά εκτελούνται με τρόπο ανάλογο με εκείνο των μορφών των εξωτερικών όψεων. Εδώ μάλιστα δεν έχουμε πια τρεις μορφές αλλά δύο, εξαιτίας του περιορισμού του προς διακόσμηση χώρου.

Βιαστικά και χωρίς επιμέλεια εκτελούνται, τέλος, στις κύλικες της ύστερης περιόδου εκτός από τις μορφές των παραστάσεων και ορισμένα από τα παραπληρωματικά μοτίβα. Στο μοτίβο του αριστερόστροφου μαιάνδρου της ζώνης του μεταλλίου[253] στις κύλικες αυτές όχι απλά εγκαταλείπεται η σταθερή αναλογία 4:1 (ή 5:1) σε σχέση με τα παρεμβαλλόμενα αβακωτά τετραγωνίδια αλλά μειώνεται και ο αριθμός των στοιχείων του μαιάνδρου. Στην περίπτωση μάλιστα της κύλικας της Ερέτριας, Μουσείο 1530 – V 3032 (MEL 106 *πίν. 33Α*) ο ζωγράφος αφήνει το χώρο του ενός από τα τρία παρεμβαλλόμενα τετραγωνίδια, όπου θα έπρεπε να αποδοθεί το μοτίβο του σταυρού του Αγίου Ανδρέα, τελείως ακόσμητο. Τα ανθέμια κάτω από το χώρο των λαβών στις κύλικες της ύστερης περιόδου εκτελούνται και πάλι

---

[253] Ένα άλλο μοτίβο που απαντάται στο χώρο των μεταλλίων σε κύλικες της μέσης περιόδου είναι αυτό της "θέουσας" σπείρας (MEL 88 *πίν. 29Γ*, MEL 92 *πίν. 30Β*, MEL 104). Το συγκεκριμένο κυματοειδούς μορφής μοτίβο, όπως και οι μορφές των Τριτώνων και των Νηρηίδων, επιλέχθηκε σκόπιμα από τον Ζωγράφο του Μελεάγρου [πρβλ. Lissaraque, Murray (1990), σ. 206-207].

βιαστικότερα από ότι στις κύλικες της μέσης (MEL 87 *εικ. 71A*, MEL 90 *εικ. 71B*, MEL 100 *εικ. 72A*), ενώ ειδικά στην περίπτωση της κύλικας στο Leiden, RijksMuseum van Oudheden K. 94/1,18 (MEL 107 *εικ. 72B*) έχουν επιπλέον εξαλειφθεί και οι αντωποί έλικες, από τους οποίους φυόταν το κεντρικό ανθέμιο στις κύλικες της μέσης περιόδου.

Το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας[254] πρέπει να ασχολήθηκε με την παραγωγή κυλίκων τύπου Β κατά την πρώιμη και μέση περίοδο δραστηριότητάς του. Συγκεκριμένα, έργα της πρώιμης περιόδου αποτελούν οι περισσότερες κύλικες (JEN 4-12, JEN 18, JEN 20, JEN 22 *εικ. 45A*, JEN 27, JEN 28 *εικ. 46B*, JEN 29 *εικ. 45B*, JEN 30, JEN 34, JEN 66 *εικ. 46A*, JEN 69, JEN 70, JEN 79, JEN 83, JEN 84, JEN 85) με ύψος 9-10 εκ. και με διάμετρο χείλους 24-26 εκ. περίπου και έργα της μέσης περιόδου οι αριθμητικά λιγότερες κύλικες (JEN 50, JEN 51, JEN 71, JEN 72 *εικ. 47A*, JEN 73 *εικ. 47B*, JEN 74 *εικ. 48A*) με ύψος 6,5-8,5 εκ. περίπου και με διάμετρο χείλους 18-19 εκ. αντίστοιχα. Στη μέση περίοδο εκτός από τη σημαντική μείωση των διαστάσεων[255] (κατά συνέπεια και της χωρητικότητάς τους) παρατηρείται ότι το πόδι γίνεται συμπαγές (το κενό του εσωτερικού κώνου που υπήρχε στις κύλικες της πρώιμης περιόδου δεν είναι πλέον αναγνωρίσιμο) και ότι αυξάνεται το ύψος του αναβαθμού στο δίσκο της βάσης. Σε ορισμένες περιπτώσεις[256] η βιαστική εκτέλεση οδηγεί στην κεκλιμένη τοποθέτηση του σώματος στο πόδι. Οι λαβές, τέλος, γίνονται λεπτότερες και ο άξονάς τους δε συμφωνεί με εκείνον της παράστασης του μεταλλίου, με άλλα λόγια ο άξονας των λαβών παύει να είναι παράλληλος προς τον οριζόντιο άξονα της παράστασης[257].

Οι κύλικες της πρώιμης περιόδου χαρακτηρίζονται από εξαιρετική επιμέλεια στην απόδοση όχι μόνο των μορφών των παραστάσεων, οι οποίες μάλιστα συχνά

---

[254] Η αντιμετώπιση του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας ως λίγο μεταγενέστερου από εκείνο του Ζωγράφου του Μελεάγρου [βλ. Paul-Zinserling (1994), σ. 11] νομίζω ότι δεν είναι σωστή. Πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω με αφορμή την εξέταση της πελίκης (JEN 1 *πίν. 57A.B*) και της υδρίας (JEN 3 *πίν. 57Γ.Δ*) του Ζωγράφου της Ιένας.

[255] Η μείωση τόσο στο ύψος όσο και στη διάμετρο του χείλους είναι της ίδιας τάξης.

[256] Πρόκειται για τις περιπτώσεις κυλίκων τύπου Β, το ύψος των οποίων παρουσιάζει κατά σημεία μια διαφοροποίηση ορισμένων χιλιοστών.

[257] Αναφερόμαστε σε ορισμένες κύλικες τύπου Β του Ζωγράφου Q, που σχολιάζει και η Campenon (1994), σ. 66.

συνοδεύονται και από επιγραφές[258], αλλά και των διακοσμητικών μοτίβων. Η παράσταση του μεταλλίου ορίζεται κατά κανόνα από μια ζώνη μαιάνδρου που εναλλάσσεται με αβακωτά τετραγωνίδια. Στο χώρο κάτω από τις λαβές αναπτύσσονται πολύφυλλα ανθέμια, από τα οποία τα δύο πλαϊνά είναι σχεδόν διπλάσια στο ύψος σε σχέση με το κεντρικό (JEN 10 *εικ. 73B*, JEN 22 *εικ. 74A*, JEN 28 *εικ. 74B*, JEN 29 *εικ. 75A*, JEN 30 *εικ. 75B*, JEN 66 *εικ. 76A*). Οι βλαστόσπειρες που περιβάλλουν τα πλαϊνά ανθέμια απολήγουν σε ορισμένες περιπτώσεις (JEN 5 *εικ. 73A*, JEN 69) σε ασυνήθιστα επιτηδευμένα για την εποχή φύλλα που παραπέμπουν σε αντίστοιχα μοτίβα κυλίκων του τέλους του 5ου αιώνα.

Στις κύλικες της μέσης περιόδου, όπου μορφές και παραπληρωματικά μοτίβα εκτελούνται βιαστικά, τα τετραγωνίδια που παρεμβάλλονται ανάμεσα σε εκείνα του μαιάνδρου στο χώρο του μεταλλίου δεν είναι πλέον αβακωτά τετραγωνίδια αλλά συνήθως τετραγωνίδια με σταυρό Αγίου Ανδρέα. Εξίσου συνοπτική είναι στις κύλικες αυτές και η απόδοση των ανθεμίων κάτω από το χώρο των λαβών (JEN 72 *εικ. 76B*, JEN 73 *εικ. 77A*, JEN 74 *εικ. 77B*). Τα σημαντικά χαμηλότερα σε ύψος πλαϊνά ανθέμια περικλείουν εδώ απλές βλαστόσπειρες, ενώ έχουν σχεδόν ολοκληρωτικά εξαφανισθεί τα φύλλα και τα κυκλικά (ή τριγωνικά) μοτίβα με τις μελανές στιγμές στο κέντρο τους, που γέμιζαν τα κενά ανάμεσα στα ανθέμια και τις βλαστόσπειρες στο χώρο των λαβών των αντίστοιχων κυλίκων της πρώιμης περιόδου. Επιπλέον, τα όρια των πλαϊνών ανθεμίων αρχίζουν να απειλούνται φανερά από τις μορφές των εξωτερικών όψεων, λόγω της έλλειψης χώρου. Εξαιτίας αυτής της έλλειψης χώρου μειώνονται σε δύο οι μορφές στο χώρο των εξωτερικών όψεων (στις κύλικες της πρώιμης περιόδου ήταν τρεις[259]), ενώ και στο χώρο του μεταλλίου απαντάται πλέον μόνο μια μορφή (στη θέση των δύο μορφών των πρώιμων κυλίκων).

---

[258] Πρόκειται για τις κύλικες JEN 20, JEN 22, JEN 23, JEN 27, JEN 28 και JEN 56.

[259] Ξεχωριστή θέση ανάμεσά τους κατέχει η κύλικα στην Enserune, Musée de l'Oppidum (JEN 20), στην οποία τα εσωτερικά τοιχώματα του σώματος διακοσμήθηκαν όχι μόνο με τη ζώνη του μεταλλίου αλλά επιπλέον και με ένα στεφάνι ανθισμένου κισσού. Επίσης η ζώνη, όπου πατούν οι ενεπίγραφες μορφές του μεταλλίου, δεν είναι η συνηθισμένη απλή οριζόντια γραμμή αλλά μια ζώνη ιωνικού κυματίου. Ταυτόχρονα στις εξωτερικές όψεις οι μορφές (που είναι τέσσερις και όχι τρεις, όπως συμβαίνει συνήθως στις κύλικες της πρώιμης περιόδου) πατούν πάνω σε μια ζώνη αριστερόστροφου μαιάνδρου, ενώ τέλος μια ζώνη ιωνικού κυματίου περιτρέχει και τις απολήξεις των λαβών.

Από χαμηλότερη ποιότητα και αμελέστερο τρόπο εκτέλεσης χαρακτηρίζονται, τέλος, οι κύλικες που αποδίδονται στον Ζωγράφο της Βιέννης 155, τον Ζωγράφο της Βιέννης 202[260], τον Ζωγράφο της Murcia[261], την Ομάδα YZ[262] και άλλους ζωγράφους και ομάδες αγγείων του 90ου κεφαλαίου του καταλόγου του Beazley. Στις κύλικες αυτές ο δίσκος της βάσης αποκτά εξωτερικά ελαφρά κωνική μορφή, το ύψος του ποδιού μειώνεται ακόμη περισσότερο, τα τοιχώματα του σώματος πλαταίνουν και οι λαβές γίνονται πιο λεπτές, αποκτώντας εντονότερη γωνία κλίσης. Αποτέλεσμα αυτής της διατάραξης στην ισορροπία των επιμέρους μερών ήταν όχι μόνο η απώλεια της κομψότητας αλλά και η μείωση της σταθερότητάς τους.

Σε αυτό το στάδιο της εξέλιξης ήταν πλέον αδύνατη κάθε προσπάθεια ανανέωσης του σχήματός τους, γεγονός που εξηγεί την οριστική του εγκατάλειψη και την εκδήλωση ενδιαφέροντος για σταθερότερα και "βαθύτερα" σχήματα, όπως ήταν οι κύλικες χωρίς πόδι, οι κύλικες-σκύφοι, οι σκύφοι και οι κάνθαροι. Τα λιγότερο κομψά αυτά σχήματα υιοθετήθηκαν αργότερα ευρύτερα και από τη μελαμβαφή κεραμική[263], καθώς ήταν περισσότερα πρακτικά και λιγότερο εύθραυστα.

---

[260] Στην ομώνυμη κύλικα του ζωγράφου στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 202 [ARV² 1523, 1. CVA Wien i (1951), σ. 26-27, πίν. 30.1-3, 31.1-2] ο εικονογραφικός τύπος του Απόλλωνα πάνω σε γρύπα που απαντάται στην παράσταση του μεταλλίου παραπέμπει σε αντίστοιχες παραστάσεις του Απόλλωνα σε μετάλλια κυλίκων του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας.

[261] ARV² 1525, 1 – 1526, 3.

[262] ARV² 1524, 1 – 1525, 23. Ορισμένα θέματα και εικονογραφικοί τύποι αγγείων της συγκεκριμένης Ομάδας παραπέμπουν και πάλι στο εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας.

[263] Campenon (1994), σ. 67.

Ι.6 ΚΥΛΙΚΕΣ ΧΩΡΙΣ ΠΟΔΙ[264]

Από το πολυπληθές αυτό σύνολο αγγείων[265], στο οποίο εντάσσονται διάφορες υποκατηγορίες και τυποι[266], θα περιοριστουμε εδώ στην παρουσίαση εκείνων ειδικα που συναντώνται στα εργαστήρια που εξετάζονται στην εργασία αυτή

Ι.6.1 Κύλικες χωρίς πόδι τύπου Ι

Πρόκειται για κύλικες χωρίς ποδι που χαρακτηρίζονται από λεπτά και χαμηλά κυρτά τοιχωματα, ενιαία εξωτερικά, με μια μικρή προεξοχή κάτω από το χείλος στην εσωτερική επιφάνεια[267], σύνθετη διβαθμιδωτή βάση και λεπτές λαβές που καμπυλώνονται έντονα Σύμφωνα με τα στοιχεία του καταλόγου του Beazley προκειται για την περισσότερο διαδεδομένη κατηγορία κυλίκων χωρίς πόδι του α΄

---

[264] Στον δωδέκατο τόμο της αθηναϊκής Αγοράς των Sparkes και Talcott (το σύστημα ταξινόμησης των οποίων υιοθετήθηκε ευρύτερα) απαντάται ο όρος “stemless cups”, η μεταφραση του οποίου στα ελληνικά θα ήταν “κύλικες χωρίς στέλεχος ποδιού” Στη γερμανικη ορολογία χρησιμοποιειται αντίθετα ο ορος "fusslose Schalen", από τον οποιο προέρχεται ο όρος “άποδες κύλικες” ή "κύλικες χωρίς πόδι" Στην παρούσα εργασια χρησιμοποιείται ο τελευταίος όρος, καθώς θεωρείται ως ο περισσότερο λογικος και δόκιμος Για το θέμα της εύρεσης της κατάλληλης ορολογίας και των προβλημάτων που υπάρχουν ακόμη και σήμερα στην ξενόγλωσση έρευνα, βλ Villard, L., Les Vases dans la "Collection Hippocratique" Vocabulaire et usage, BCH 116 (1992), σ 73-96 Villard L Blondé, F , Sur quelques vases présents dans la "Collection Hippocratique" Confrontation des données littéraires et archéologiques, BCH 116 (1992), σ 97-117 Campenon (1994) σ. 68-69

[265] Για τις κύλικες χωρίς πόδι, βλ Sparkes-Talcott (1970), σ. 110-111 McPhee (1981) σ 276. Campenon (1994), σ 68 κ.ε

[266] Κριτήρια ταξινόμησης για την συμβατική αυτή κατάταξη που προτείνεται απο τη γραφουσα αποτελούν το ύψος και το πάχος των τοιχωμάτων, όπως επίσης και η μορφη του χείλους

[267] Πρόκειται για τις κύλικες εκείνες, για τις οποίες ο Beazley (ARV^2 1414) χρησιμοποιει το χαρακτηρισμό “stemless cups (thin, shallow, lip inside only)”, που αντιστοιχούν στις “light-walled stemless cups with an offset below the rim inside” της “delicate class” των Sparkes-Talcott (1970), σ 102 Σε αυτές αναφέρεται και η Campenon (1994), σ 73 κάνοντας λόγο για “coupes sans tige a vasque peu profonde et presentant un ressaut a l´interieur seulement” (τύπου 3 σύμφωνα με το σύστημα ταξινόμησής της)

τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. με συνεχή παρουσία μέχρι περίπου και τα μέσα του ίδιου αιώνα[268].

Στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου (βλ. *πίν. Ια*), όπου ήδη από τον Beazley είχαν αποδοθεί 6 τέτοιες κύλικες (MEL 118 *πίν. 34Α*, MEL 119, MEL 121 *πίν. 34Δ*, MEL 124, MEL 125, MEL 126), ήρθε να προστεθεί στα 1976 μια από το εμπόριο έργων τέχνης (MEL 120 *πίν. 34Β.Γ*) και στα 1981 μια αποσπασματικά σωζόμενη από τις ανασκαφές των Αμερικανών στην Κόρινθο (MEL 123 *πίν. 35Α*). Στο ίδιο εργαστήριο πρέπει να αποδοθεί, κατά τη γνώμη μου, και η κύλικα χωρίς πόδι στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 38742 (MEL 122 *πίν. 34Ε*) σύμφωνα με τις κατασκευαστικές ομοιότητες, τις οποίες παρουσιάζει με εκείνη στο ίδιο μουσείο 5191 (MEL 121 *πίν. 34Δ*). Οι δύο τελευταίες κύλικες (MEL 121, MEL 122) πρέπει μάλιστα να αποτελούν προϊόντα της συνεργασίας του Ζωγράφου M_1 με τον ίδιο κεραμέα (με τον οποίο συνεργάστηκε και για την εκτέλεση της κύλικας MEL 123, *πίν. 35Α* και *εικ. 48Β*), ενώ ιδιαίτερα πιθανή φαίνεται να είναι και η υπόθεση της σύγχρονης παραγωγής τους στο κεραμικό εργαστήριο[269] και της αποστολής τους στη Spina με το ίδιο φορτίο[270]. Έργο του ίδιου κεραμέα, με βάση τις κοινές κατασκευαστικές της λεπτομέρειες, φαίνεται να είναι μια ακόμη κύλικα (MEL 124)[271] του Ζωγράφου M_2.

Με την παραγωγή κυλίκων χωρίς πόδι τύπου I από τον συγκεκριμένο κεραμέα φαίνεται ότι ασχολήθηκε το συγκεκριμένο εργαστήριο στη μέση και ύστερη περίοδο δραστηριότητάς του, κρίνοντας και από το στιλ των μορφών των παραστάσεων τους. Στη μέση περίοδο εντάσσονται τα περισσότερα δείγματα των

---

[268] Campenon (1994), σ. 73.

[269] Η υπόθεση αυτή διατυπώνεται σύμφωνα με τις σχεδόν απόλυτα όμοιες αναλογίες τους και την επανάληψη κοινών εικονογραφικών τύπων, ενώ οι εξωτερικές όψεις των αγγείων αυτών είναι καλυμμένες εξ ολοκλήρου με γάνωμα. Ανάλογες σκέψεις σχετικά με τη μαζική παραγωγή ενός αττικού εργαστηρίου στο τέλος του 5ου αι. π.Χ. διατύπωσε και ο Oakley (1992), passim.

[270] Για τις σχέσεις του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου με τη συγκεκριμένη θέση της Αδριατικής και την εκτέλεση πιθανότατα ειδικών παραγγελιών, βλ. παραπάνω σ. 20, 31 σημ. 109.

[271] Στάθηκε δυνατό να εντοπιστούν κάποιες εικόνες της κύλικας αυτής (MEL 124), ενώ δύο άλλες κύλικες του ίδιου σχήματος (MEL 125, MEL 126) παραμένουν αδημοσίευτες.

κυλίκων αυτών (MEL 118 *πίν. 34Α*, MEL 121 *πίν. 34Δ*, MEL 122 *πίν. 34Ε*, MEL 123 *πίν. 35Α*, MEL 124, MEL 125) και στην ύστερη πιθανότατα τα λιγότερα (MEL 119, MEL 120 *πίν. 34Β.Γ*, MEL 126). Στις κύλικες χωρίς πόδι τύπου Ι της ύστερης περιόδου η διακόσμηση είναι αμελέστερη και στο χώρο των παραστάσεων της Β όψης αποδίδονται δύο μορφές στη θέση των τριών καλύτερα αποδοσμένων μορφών των παραστάσεων στις αντίστοιχες όψεις των κυλίκων της μέσης περιόδου.

Στην παραπάνω ταξινόμηση των κυλίκων χωρίς πόδι τύπου Ι συνηγορεί και η παραπληρωματική τους διακόσμηση. Στη μέση περίοδο ο χώρος του μεταλλίου ορίζεται από ζώνη αριστερόστροφου μαιάνδρου, όπου παρεμβάλλονται αβακωτά τετραγωνίδια, ή ζώνη θέουσας σπείρας, ακριβώς όπως και στις κύλικες τύπου Β της ίδιας εποχής. Αντίθετα, στην ύστερη περίοδο, το μοτίβο του αριστερόστροφου μαιάνδρου εκτελείται πιο βιαστικά και στη θέση των αβακωτών τετραγωνιδίων συναντώνται σε αραιότερα διαστήματα τετραγωνίδια με το σταυρό του Αγίου Ανδρέα, κατ΄ αντιστοιχία και πάλι προς τις κύλικες τύπου Β της ύστερης περιόδου.

Το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας (βλ. *πίν. Ιε*) ασχολήθηκε με την παραγωγή αγγείων πόσης του συγκεκριμένου τύπου κυρίως κατά την πρώιμη (JEN 89, JEN 90, JEN 93, JEN 94, JEN 95) και λιγότερο κατά τη μέση περίοδο (JEN 87, JEN 88, JEN 91) δραστηριότητάς του. Στις κύλικες της πρώιμης περιόδου του Ζωγράφου του Διομήδη και του Ζωγράφου Q, παρά τη μέτρια ποιότητα απόδοσης των μορφών, ο τύπος των ανθεμίων στο χώρο κάτω από τις λαβές (που είναι ψηλά και έχουν ακέραιες βλαστόσπειρε) δηλώνει ότι πρόκειται για έργα της πρώιμης περιόδου. Στις περισσότερο αβαθείς και στενές κύλικες της μέσης περιόδου οι μορφές εκτελούνται πιο βιαστικά και με λιγότερη επιμέλεια. Οι κατά κανόνα τρεις μορφές των εξωτερικών όψεων της πρώιμης περιόδου μειώνονται οριστικά στις δύο[272]. Την ίδια φθίνουσα πορεία ακολουθούν και τα παραπληρωματικά μοτίβα. Το μοτίβο με τη στεφάνη κισσού στον εσωτερικό χώρο έξω από το μετάλλιο απλοποιείται αισθητά, καθώς οι αποδοσμένοι με επίθετο λευκό χρώμα καρποί εξαφανίζονται. Ο μαίανδρος που σε πολλές κύλικες της πρώιμης περιόδου συχνά όριζε τη ζώνη του μεταλλίου εγκαταλείπεται οριστικά στη μέση περίοδο και υποκαθίσταται από μια ζώνη αφημένη στο χρώμα του πηλού. Τέλος τα ανθέμια στο

---

[272] Η μείωση του αριθμού των μορφών (από τρεις σε δύο) οφείλεται στη σημαντική μείωση του διακοσμητικού χώρου στις εξωτερικές όψεις εξαιτίας της μείωσης της διαμέτρου του χείλους κατά μερικά εκατοστά. Βλ. και παραπάνω σ. 72.

χώρο κάτω από τις λαβές γίνονται πιο απλά και στιλιζαρισμένα και μειώνεται το ύψος τους.

I.6.2 Κύλικες χωρίς πόδι τύπου II

Η κατηγορία αυτή (βλ. *πίν. Ια*) περιλαμβάνει κύλικες χωρίς πόδι με κοιλόκυρτα μικρού ύψους τοιχώματα σχήματος S[273], βαθμιδωτή βάση και έντονα καμπυλούμενες - και σχετικά παχιές - λαβές που σε ύψος ξεπερνούν ελάχιστα εκείνο των τοιχωμάτων. Ο συγκεκριμένος τύπος κυλίκων που αναμφίβολα γνώρισε κάποια δημοτικότητα στην καμπή του 5ου προς τον 4ο αι. π.Χ.[274] συνέχισε να παράγεται και στις πρώτες δεκαετίες του 4ου αι., εποχή κατά την οποία η παρουσία του απέκτησε περισσότερο σποραδικό και εφήμερο χαρακτήρα.

Ένα αδιαμφισβήτητα άριστης ποιότητας δείγμα κύλικας αυτού του τύπου αποτελεί η κύλικα στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127, *πίν. 35B, 36* και *εικ. 49*) που συγκαταλέγεται στα πρωιμότερα έργα του Ζωγράφου M_1. Λόγω της πρωιμότητάς της δικαιολογείται και η ασυνήθιστα πλούσια παραπληρωματική διακόσμηση[275], τα πλούσια αποδοσμένα διακοσμητικά μοτίβα των ενδυμάτων[276] και

---

[273] Αναφερόμενος στις κύλικες αυτές ο Beazley (ARV^2 1414) κάνει λόγο για "stemless cups (thick, shallow; lipped)". Οι Sparkes-Talcott (1970), σ. 101-102 μιλάνε για "stemless cups with low bowl and concave inset lip" και η Campenon (1994), σ. 71 για "coupes sans tige a vasque peu profonde" (τύπου 2 σύμφωνα με το σύστημά της).

[274] Για την κεραμική παραγωγή κυλίκων αυτού του τύπου στα τέλη του 5ου αι. π.Χ., βλ. ενδεικτικά εκείνες του Ζωγράφου της Τεργέστης [ARV^2 1400, 1-3. CVA Altenburg ii (1959), πίν. 71. Campenon (1994), σ. 72, πίν. 10,2].

[275] Στην εσωτερική κυρτή επιφάνεια των τοιχωμάτων αποδίδεται ένα εξαιρετικής ποιότητας στεφάνι με φύλλα αμπέλου και βότρεις. Ένα στεφάνι με φύλλα και καρπούς μυρτιάς αποδοσμένο με την ίδια τεχνική (με χρήση επίθετου πηλού και χρυσού χρώματος) διακοσμεί και εξωτερικά το κυρτό τμήμα των τοιχωμάτων του αγγείου. Ασυνήθιστα καλής ποιότητας για τις αρχές του 4ου αι. π.Χ., καθώς για την εκτέλεσή του χρησιμοποιήθηκε ανάγλυφη γραμμή, είναι και το μοτίβο των ανθεμίων στο χώρο κάτω από τις λαβές (MEL 127, *εικ.78Α*), όπου επιπλέον οι βλαστόσπειρες απολήγουν στα συνηθισμένα από αγγεία του τέλους του 5ου αι. π.Χ. ακανθωτά φύλλα.

[276] Στο έργο αυτό, που χρονολογείται λίγο πριν το 400 π.Χ., χαρακτηριστική είναι η σκίαση στο μέτωπο του Διονύσου, το ένδυμα και το τύμπανο της Αριάδνης, όπως επίσης και το τύμπανο του Έρωτα.

η χρήση ανάγλυφης γραμμής για την εκτέλεση των περιγραμμάτων όχι μόνο των μορφών και των αντικειμένων της παράστασης του μεταλλίου αλλά και των αντίστοιχων των παραστάσεων των εξωτερικών της όψεων[277] Λίγο μεταγενέστερα έργα της πρώιμης πάντα περιόδου αποτελούν δύο ακόμη κύλικες (MEL 128 *πίν 37Α Γ*, MEL 132 *πίν 39*) με ανάλογες διαστάσεις (με ύψος 8-9 εκ και με διάμετρο χείλους περίπου 23-24 εκ.)[278] Σε αυτές εξακολουθούν να εκτελούνται με μεγάλη επιμέλεια τόσο οι μορφές όσο και τα παραπληρωματικά μοτίβα[279]

Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου συνέχισε την παραγωγή κυλίκων χωρίς πόδι του συγκεκριμένου τύπου και στη μέση περίοδο δραστηριότητάς του (MEL 129 *πίν. 37Β.Δ* και *εικ. 50Α*. MEL 130 *πίν. 38Α.Δ*, MEL 131 *εικ 50Β*) Στην περίοδο αυτή παρατηρείται όμως μια αισθητή μείωση των διαστάσεών τους Το ύψος γίνεται πλέον περίπου 7 εκ. και η διάμετρος του χείλους μόλις 17-19 εκ. Σε ό,τι αφορά την παραπληρωματική τους διακόσμηση, παρατηρείται ότι την εποχή αυτή συντελείται μια απλοποίηση συγκριτικά με τα αντίστοιχα μοτίβα των κυλίκων χωρίς πόδι τύπου ΙΙ της πρώιμης περιόδου. Συγκεκριμένα, στα όρια του χώρου των μεταλλίων συναντώνται αριστερόστροφοι μαίανδροι που διακόπτονται από αβακωτά τετραγωνίδια[280] ή ζώνες θέουσας σπείρας, όπως ακριβώς και στις κύλικες τύπου Β και τις κύλικες χωρίς πόδι τύπου Ι της ίδιας περιόδου Στην εσωτερική κυρτή

---

[277] Ενδεικτικό στοιχείο της πρωιμότητας του έργου αποτελεί το ότι με ανάγλυφη γραμμή αποδίδονται ακόμη και τα πέλματα των μορφών στις εξωτερικές όψεις (πρβλ. σ 289 σημ. 50)

[278] Το γεγονός ότι στην κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙ του Λονδίνου (MEL 127, *εικ. 49*) η τομή της βάσης είναι περισσότερο σύνθετη από τις αντίστοιχες στις κύλικες του εμπορίου έργων τέχνης (MEL 128 *πίν. 37Γ*) και του Λούβρου (MEL 132, *πίν. 39Β*), που εντάσσονται επίσης στην πρώιμη περίοδο, δε σημαίνει ότι οι κύλικες αυτές πλάστηκαν από διαφορετικούς κεραμείς, αλλά απλά ότι δόθηκε περισσότερη προσοχή στο πλάσιμο της πρώτης κύλικας από ό,τι στην κατασκευή των άλλων δύο από τον ίδιο κεραμέα

[279] Στο σημείο αυτό θα πρέπει βέβαια να σημειωθεί ότι τόσο τα περιγράμματα των μορφών όσο και των παραπληρωματικών μοτίβων δεν εκτελούνται πλέον με ανάγλυφη γραμμή, όπως τα αντίστοιχα στην κύλικα του Λονδίνου (MEL 127, *εικ. 78Α*)

[280] Στις κύλικες χωρίς πόδι τύπου ΙΙ του Λονδίνου (MEL 127, *πίν. 35Β*) και του εμπορίου έργων τέχνης (MEL 128, *πίν. 37Α*) της πρώιμης περιόδου ο μαίανδρος είναι δεξιόστροφος, γεγονός σπάνιο όχι μόνο για το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου αλλά και για την εποχή του γενικότερα.

επιφανεια των τοιχωματων απανταται σταθερα ενα κλαδι ανθισμενου κισσου[281] κατ αντιστοιχια προς εκεινο στην ιδια θεση των συγχρονων κυλικων χωρις ποδι τυπου Ι Τελος στο χωρο κατω απο τις λαβες τα πολυφυλλα ανθεμια με τις βλαστοσπειρες που στις κυλικες χωρις ποδι τυπου ΙΙ της πρωιμης περιοδου (MEL 127 *εικ 78Α*) απεληγαν σε συνθετα φυλλα γνωστα απο αγγεια ποσης του τελους του 5ου αι π Χ στη μεση περιοδο αντικαθιστανται απο ανθεμια με λιγοτερα φυλλα και βλαστοσπειρες με απλουστερες απολη̄ξεις (MEL 129 *εικ 78Β* MEL 131 *εικ 78Γ*)

Ι.6.3 Κύλικες χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ

Η κατηγορια αυτη αγγειων ποσης (βλ *πιν Ιε*) περιλαμβανει κυλικες χωρις ποδι[282] με μικρου υψους τοιχωματα και ενιαιο περιγραμμα στο σωμα τους (JEN 98 *εικ 51Α* JEN 108 *εικ 51Β*) Στοιχεια διαφοροποιησης της απο τις προηγουμενες δυο κατηγοριες κυλικων χωρις ποδι αποτελουν το σχημα οπως επισης και το συστημα της διακοσμησης της Συγκεκριμενα με την ερυθρομορφη τεχνικη διακοσμειται αλλοτε τοσο ο χωρος του μεταλλιου οσο και των εξωτερικων οψεων και αλλοτε μονο ο χωρος του μεταλλιου, με τις εξωτερικες οψεις να καλυπτονται εξ ολοκληρου με μαυρο γανωμα Προκειται για εναν τυπο που δεν απανταται στο εργαστηριο του Ζωγραφου του Μελεαγρου αλλα αποκλειστικα σε εκεινο του Ζωγραφου της Ιενας σε ολη τη διαρκεια της δραστηριοτητας του, δηλ μεχρι και τα τελη του α τεταρτου του 4ου αι π Χ

---

[281] Η επιλογη του κισσου ως διακοσμητικου μοτιβου σε αγγεια ποσης δε γινοταν κατα τη γνωμη μου, τυχαια αλλα συνδεοταν με την τοποθετηση στεφανιων απο πραγματικα κλαδια στα αγγεια, κυριως σε κρατηρες που χρησιμοποιουνταν στο πλαισιο εκτελεσης ενος συμποσιου Εξαιτιας μαλιστα των ευεργετικων ιδιοτητων του απο κλαδια του συγκεκριμενου φυτου κατασκευαζονταν και τα στεφανια των συμποτων Βλ σχετικα παραπανω σ 263-264 σημ 19

[282] Για τις κυλικες αυτες χωρις ποδι ο Beazley (ARV^2 1516 1-2) χρησιμοποιησε το χαρακτηρισμο "stemless cups thin lipless" Στην περιπτωση δυο κυλικων χωρις ποδι (ARV^2 1519 15 1519, 17) οπου ο Beazley χρησιμοποιει το χαρακτηρισμο "stemless cups thin, shallow lip inside only" απο φωτογραφιες των αγγειων προκυπτει οτι ο χαρακτηρισμος του ειναι παραπλανητικος και οτι δεν προκειται για κυλικες χωρις ποδι τυπου Ι αλλα τυπου ΙΙΙ Για τον συγκεκριμενο τυπο κυλικων χωρις ποδι βλ επισης Campenon (1994) σ 73 "Type 4 coupes sans tige a vasque peu profonde et levre simple"

Στην πρώιμη περίοδο[283] εντάσσονται δύο κύλικες χωρίς πόδι του Ζωγράφου του Διομήδη (JEN 96, JEN 97). Στις κύλικες αυτές οι μορφές τόσο του μεταλλίου όσο και των εξωτερικών όψεων εκτελούνται με ιδιαίτερη προσοχή. Γίνεται άφθονη χρήση της ανάγλυφης γραμμής τόσο στα εξωτερικά τους περιγράμματα όσο και στην απόδοση εσωτερικών λεπτομερειών, ενώ ειδικά στην περίπτωση της κύλικας στην Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1931.39 (JEN 96) επιγραφές συνοδεύουν ορισμένες από τις μορφές του μεταλλίου και των εξωτερικών όψεων. Με επιμέλεια έχουν επίσης εκτελεστεί στις κύλικες αυτές και τα ανθέμια του χώρου κάτω από τις λαβές, οι βλαστόσπειρες των οποίων παραμένουν ακέραιες.

Στην περισσότερο αβαθή και μικρή κύλικα της μέσης περιόδου του Ζωγράφου Q (JEN 99), που βρισκόταν κάποτε σε μια ιδιωτική συλλογή στη Ζυρίχη, εκτός από τη δραστική μείωση των διαστάσεων παρατηρείται ότι με λιγότερη επιμέλεια εκτελούνται πλέον όχι μόνο οι μορφές αλλά και τα παραπληρωματικά μοτίβα. Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τα ανθέμια του χώρου κάτω από τις λαβές, παρατηρείται ότι γίνονται περισσότερο απλά και στιλιζαρισμένα, καθώς μειώνεται το ύψος τους.

Τα περισσότερα αριθμητικά δείγματα κυλίκων χωρίς πόδι της συγκεκριμένης κατηγορίας είναι εκείνα που φέρουν ερυθρόμορφες παραστάσεις μόνο στο χώρο του μεταλλίου, με τα τοιχώματά τους να καλύπτονται εξωτερικά εξ ολοκλήρου από γάνωμα (JEN 100 – JEN 112). Η υιοθέτηση του συγκεκριμένου συστήματος διακόσμησης αποτελεί αναμφίβολα λύση ανάγκης, καθώς με τη δραστική μείωση των διαστάσεων τους το μικρό ύψος και η έντονη κλίση των τοιχωμάτων δεν επέτρεπαν πλέον την ανάπτυξη παραστάσεων στις εξωτερικές όψεις, όπως συνέβαινε σε κύλικες χωρίς πόδι του συγκεκριμένου τύπου της πρώιμης και μέσης περιόδου. Στις κύλικες αυτές, οι διαστάσεις των οποίων έχουν μειωθεί δραστικά,

---

[283] Αντίθετα, στην περίπτωση της κύλικας χωρίς πόδι του Ζωγράφου Q στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 207 (JEN 98 *εικ. 51A*) είναι δύσκολο να μιλήσει κανείς με ασφάλεια για το χρόνο κατασκευής της. Από τον τύπο της βάσης, το σύστημα διακόσμησης (τόσο στο χώρο του μεταλλίου όσο και στο χώρο των εξωτερικών όψεων με παραστάσεις) και τον τύπο των ανθεμίων στο χώρο κάτω από τις λαβές (*εικ. 80A*) θα υπέθετε κανείς ότι πρόκειται για έργο της πρώιμης περιόδου, σύγχρονο με εκείνα του Ζωγράφου του Διομήδη. Η αισθητά όμως χαμηλότερη ποιότητα απόδοσης στις μορφές της και κυρίως οι μικρές της διαστάσεις παραπέμπουν στις κύλικες χωρίς πόδι τύπου III της ύστερης περιόδου, στην οποία και θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να ενταχθεί.

επαναλαμβάνεται σταθερά το μοτίβο του ιματιοφόρου νέου δίπλα σε ένα τέρμα[284]. Το μοτίβο αυτό αποδίδεται μάλιστα εξαιρετικά περιληπτικά με την ανάγλυφη γραμμή να έχει καταργηθεί ολοκληρωτικά, ακόμη και από το περίγραμμα του προσώπου των μορφών. Από το συνδυασμό των παραπάνω στοιχείων οδηγείται κανείς στο συμπέρασμα ότι οι κύλικες αυτές αποτελούν προϊόντα μαζικής παραγωγής της ύστερης περιόδου δραστηριότητας του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας, εποχής κατά την οποία η ζήτηση φθηνότερων αγγείων πόσης οδήγησε στην παραγωγή κυλίκων χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ και κυλίκων-σκύφων, όπου ο χώρος του μεταλλίου παύει πλέον να φέρει ερυθρόμορφη παράσταση αλλά διακοσμείται βιαστικά με ένα εμπίεστο κόσμημα και καλύπτεται με γάνωμα.

Στο σημείο αυτό έχοντας ολοκληρώσει την εξέταση των κυλίκων και των κυλίκων χωρίς πόδι τύπου Ι, ΙΙ και ΙΙΙ του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου και του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας θα πρέπει να γίνει μια ανακεφαλαίωση. Με την παραγωγή κυλίκων τύπου Β και κυλίκων χωρίς πόδι ασχολήθηκε το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου κυρίως στη μέση περίοδο της δραστηριότητάς του. Στην ύστερη περίοδο η παραγωγή των συγκεκριμένων τύπων αγγείων πόσης υποχωρεί αισθητά λόγω της ζήτησης περισσότερο συμπαγών και λιγότερο εύθραυστων αγγείων πόσης, όπως ήταν οι κύλικες-σκύφοι (πρβλ. *πίν Ια*). Σε ό,τι αφορά το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας, διαπιστώνεται ότι και αυτό ακολούθησε ανάλογη πορεία. Συγκεκριμένα, με την παραγωγή κυλίκων τύπου Β ασχολήθηκε κυρίως στην πρώιμη και ελάχιστα στη μέση περίοδο, εποχή στην οποία στράφηκε στην παραγωγή των περισσότερο σταθερών και συμπαγών στις αναλογίες τους κυλίκων χωρίς πόδι τύπου Ι και ΙΙΙ, όπως επίσης και των κυλίκων-σκύφων. Οι κύλικες-σκύφοι φαίνεται μάλιστα (πρβλ. *πίν. Ιε*) να αποτελούν αριθμητικά τόσο στη μέση όσο και στην ύστερη περίοδο το μεγαλύτερο τμήμα της καλλιτεχνικής παραγωγής του συγκεκριμένου εργαστηρίου, όπως θα δούμε αναλυτικότερα και στη συνέχεια.

---

[284] Για τα τέρματα αυτά χρησιμοποιούνταν στην αρχαιότητα η λέξη "τέρμονες". Βλ. σχετικά Αισχύλος, απόσπ. 191, Ευριπίδης, Ιππόλυτος, 3, 746 και 1159.

I.7 ΚΥΛΙΚΕΣ-ΣΚΥΦΟΙ

Πρόκειται για ένα σχημα[285] που εμφανίζεται στα τελη του 5ου αι π Χ στον αττικο Κεραμεικο[286] Στο πρώτο τέταρτο του επόμενου αιώνα συνεχίζει να παραγεται απο τα εργαστήρια του Ζωγράφου του Μελεάγρου (βλ *πίν Ια*) και του Ζωγράφου της Ιενας (βλ *πίν Ιε)* Όσο μάλιστα πλησιάζει κανείς προς τα τέλη του πρώτου τετάρτου του 4ου αι π Χ , φαίνεται ότι η παραγωγή των κυλίκων-σκύφων γίνεται σε ολοένα και μεγαλυτερες ποσότητες, με περισσότερες αριθμητικά εκείνες που διακοσμησε ο συνεργάτης του Ζωγράφου της Ιένας, Ζωγράφος Q

Τα αγγεία του συγκεκριμένου σχήματος (βλ MEL 136, *πίν 40A* και *εικ 52A*) χαρακτηρίζονται από ψηλά (συγκριτικά με εκείνα των κυλίκων και των κυλίκων χωρίς πόδι) τοιχώματα σχήματος S, βαθμιδωτή βάση και λεπτές έντονα καμπυλούμενες λαβές που ξεπερνούν αρκετά σε ύψος το χείλος του αγγείου Χαρακτηριστικό και σταθερό είναι εξάλλου και το σύστημα της διακόσμησής τους στο χώρο του μεταλλίου αποδίδεται ένα εμπίεστο κόσμημα και στο χώρο των εξωτερικών όψεων μορφές και παραπληρωματικά μοτίβα εκτελουνται με την ερυθρόμορφη τεχνική

Στη μέση περίοδο δραστηριότητας του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου εντάσσονται κύλικες-σκύφοι (MEL 136 *πίν 40A* και *εικ 52A*, MEL 137 *πίν 40Γ*, MEL 140) με ύψος 8,6-8,7 εκ περίπου και με διάμετρο χείλους 16,5-16,6 εκ Ως εργα της ύστερης περιόδου θα πρέπει να χαρακτηρισθούν αντίθετα κύλικες-σκύφοι (MEL 138, MEL 139 *πίν 40B* και *εικ 52B*, MEL 141 *πίν 40Δ* και *εικ 53A*)

---

[285] Για τις κύλικες-σκύφους με παχιά τοιχώματα, βλ γενικά Sparkes-Talcott (1970), σ 111-112 ("heavy-walled cup-skyphoi") Campenon (1994), σ 70-71 ("Type 1 coupes sans tige a vasque profonde") Paul-Zinserling (1994), σ 57. Η εκτενέστερη και αναλυτικότερη μελετη τόσο του σχήματος όσο και της παραπληρωματικής τους διακόσμησης παραμενει ακόμη και σήμερα εκείνη της Ure, A D., Red-Figure Cups with Incised and Stamped Decoration - II, JHS 64 (1944), σ 67-77

[286] Από τις κύλικες-σκύφους της εποχής αυτής, βλ ενδεικτικά

α) αυτήν στο Reading, University 39 viii i [ARV^2 1400, 1-2 Ure (1944), σ 68, εικ 1, πίν 6,1], που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Scheggino,

β) εκείνη στο Gottingen, Universitat J 45 [ARV^2 1410, 1 Jacobstahl (1912), πιν 15,45-46], που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Millin, και

γ) την περισσότερο επιμελημένη κύλικα-σκύφο στην Αθήνα, ΕΑΜ ΜΝ 13908 [ARV^2 1404, 2], που αποτελεί έργο του ομώνυμου Ζωγράφου

που έχουν ύψος 7,3-7,5 εκ και διαμετρο χείλους 13,2-13,8 εκ περιπου Εκτός απο αυτήν τη δραστική μειωση των διαστάσεων τους στις κύλικες-σκύφους της ύστερης περιόδου παρατηρείται ότι το πάνω τμήμα του χείλους κερδίζει σε ύψος σε αντίθεση προς το κάτω κυρτό τμημα του, που σταδιακά μειώνεται Την ίδια εποχη περιορίζεται και ο αριθμός των μορφών των εξωτερικών όψεων από τρεις σε δύο Η αλλαγή αυτή οφείλεται σε μια γενικότερη ανακατανομή του χώρου σε αντίθεση με τις κύλικες-σκύφους της μέσης περιόδου (MEL 136, *πίν 40A* και *εικ 79A*) στις κύλικες-σκύφους της υστερης περιόδου οι μορφές καταλαμβάνουν πλέον σημαντικό τμήμα του χώρου των ανθεμίων, το ύψος των οποίων μειώνεται σημαντικά εξαιτίας της μείωσης στο ύψος των τοιχωμάτων των αγγείων (MEL 139, *πίν 40B* και *εικ 79B*)

Ο μεγαλύτερος αριθμός κυλικων-σκύφων του πρώτου τετάρτου του 4ου αι π Χ προέρχεται όμως αναμφίβολα από το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 115 – JEN 164) Σύμφωνα με το στιλ των μορφών, πρωιμότερη όλων φαίνεται να είναι η δυστυχώς αποσπασματικά σωζόμενη κύλικα-σκύφος στην Ουτρέχτη, University H 13 (JEN 115) που πρέπει να εντάσσεται στα τέλη της πρώιμης ή τις αρχές της μέσης περιόδου Στη μέση περίοδο εντάσσονται οι κύλικες-σκύφοι (JEN 117, JEN 118, JEN 124, JEN 125, JEN 126, JEN 129 *εικ 53B*, JEN 130 *εικ 54A*, JEN 131, JEN 133, JEN 134, JEN 135, JEN 143, JEN 145, JEN 151, JEN 154, JEN 163, JEN 164) με ύψος 8,1-8,5 εκ και διάμετρο χείλους 15-15,5 εκ περίπου Τοσο το στιλ των τριών μορφών που κοσμούν τις εξωτερικές όψεις τους όσο και τα ανθέμια του χώρου κάτω από τις λαβές (JEN 129, *εικ 80B*) παραπέμπουν σε κύλικες χωρις πόδι τύπου I της μέσης περιόδου Πολλές είναι και οι κύλικες-σκυφοι που θα πρέπει να ενταχθούν στην ύστερη περίοδο (JEN 136, JEN 137, JEN 138, JEN 139, JEN 141, JEN 142, JEN 146, JEN 148, JEN 152, JEN 155 *εικ. 54B*, JEN 156, JEN 157, JEN 158, JEN 159, JEN 160, JEN 161) με ύψος περίπου 6,5 εκ και με διάμετρο χείλους 12,5 εκ αντίστοιχα. Εξαιτίας της σημαντικής μείωσης στις διαστάσεις τους μειώνεται και ο αριθμός των μορφών στις εξωτερικές όψεις από τρεις σε δύο, ενώ απλοποιούνται και οι τύποι των ανθεμίων (JEN 155 *εικ 80Γ*), ο χώρος των οποίων καταλαμβάνεται σημαντικά από τις μορφές

II ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΤΑ ΚΕΡΑΜΙΚΑ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΑ

II.1 ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ο Διόνυσος[1], θεός του κρασιου, της βλάστησης και γενικοτερα των δημιουργικών δυναμεων της φύσης[2], αποτελεί έναν από τους πιο πλατιά, χρονικά[3], γεωγραφικά[4] και κοινωνικά, διαδεδομένους θεούς του αρχαίου ελληνικού πανθέου Στη συνεχεια βεβαια, με αφορμή τις παραστάσεις του θεού σε αττικά αγγεία που εμπίπτουν στα χρονικά όρια μελέτης της παρούσας εργασίας[5], θα περιοριστούμε στη μελετη της παρουσίας του στην κοινωνία και την καλλιτεχνική παραγωγή της Αθήνας του τέλους του 5ου και του πρώτου τετάρτου του 4ου αι π Χ

---

1 Για τον Διόνυσο γενικά, βλ ML I (1884-1886), 1089-1153 λ Dionysos (Thramer, E) RE V₁ (1903), 1010-1046 λ Dionysos (Kern, O.)

2 Πίνδαρος, απόσπ 153 Πλούταρχος, Περί Ίσιδος και Οσίριδος 365 a Αιλιανός, Ποικίλλη Ιστορία 3 41

3 Ο Διόνυσος, όπως και τόσοι άλλοι θεοί της βλάστησης, λατρευόταν στον ελληνικό χώρο τουλάχιστον από τους πρώιμους μυκηναϊκούς χρόνους Είναι χαρακτηριστικό ότι το ονομά του αναγνωρίστηκε σε πινακίδες γραμμικής Β [LIMC III (1986), σ 414 λ Dionysos (Gasparri, C)]

4 Ενδεικτικά αναφέρεται εδώ το ιερό της Κέας με ίχνη λατρείας από τη Μέση Εποχή Χαλκού μέχρι και την ελληνιστική περίοδο και τον Διόνυσο βεβαιωμένο κύριο του ιερού απο τον 5ο αι κ.ε [Για το ιερό αυτό γενικά, βλ Rutkowski, B , The Cult Places of the Aegean (1986), σ 169 κ.ε Ειδικά για τη λατρεία που ασκούνταν εκεί, βλ Caskey, M E., Ayia Irini, Kea The terracotta statues and the cult in the temple, Hägg, R , Marinatos, N , (εκδ), Sanctuaries and Cults in the Aegean Bronze Age Proceedings of the first International Symposion at the Swedish Institute in Athens 1980, Stockholm 1981, σ 127 κ ε , εικ 6 (για την απεικόνιση του σκύφου Κ 2068 που φέρει αναθηματική επιγραφή με το όνομα του Διονύσου) Την άποψη της Caskey αναφορικά με την πατρότητα του συγκεκριμένου ιερού αποδέχεται και ο Burkert (1977), σ 86]

5 Παραστάσεις του συναντώνται μέχρι και την ύστερη αρχαιότητα [βλ LIMC III (1986), σ 414-514 λ Dionysos (Gasparri, C)] Για τις παραστάσεις του στη μελανόμορφη αγγειογραφία, βλ ειδικότερα Christopoulou-Mortoja (1964), passim Για τη γενικότερη σύλληψη της μορφής του στην αρχαική περίοδο, πρβλ Carpenter (1986), passim

II.1.1 Ο Διόνυσος ως μεμονωμένη μορφή

Η απεικόνιση του Διονύσου ως μεμονωμένης μορφής[6] απαντάται σε ελάχιστες παραστάσεις αγγείων όχι μόνο της εποχής που εδώ εξετάζεται αλλά και της αγγειογραφίας γενικότερα, όπως ισχύει βέβαια για το σύνολο των θεϊκών μορφών. Ανάμεσα στις παραστάσεις των αρχών του 4ου αι. π.Χ. εντοπίζονται δύο τέτοιες περιπτώσεις.

Η πρώτη απαντάται στο μετάλλιο μιας κύλικας χωρίς πόδι τύπου I του Ζωγράφου M_1 από τη Spina στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 38742 (MEL 122 *πίν. 34Ε*). Ο νεαρός και αγένειος θεός[7] παριστάνεται στραμμένος προς τα δεξιά να κάθεται[8] πάνω στο ιμάτιό του και να κρατά με το αριστερό του χέρι το θύρσο[9]. Απέναντί του παριστάνεται ένας πάνθηρας[10], το ιερό ζώο[11] του Διονύσου, να ακουμπά με το δεξί του πόδι στα πόδια του θεού.

---

6 Για μια ενδεικτική παρουσίαση των διαφόρων εικονογραφικών τύπων του θεού ως μεμονωμένης μορφής και έξω από τα όρια της αγγειογραφίας, βλ. LIMC III (1986), σ. 429-448 λ. Dionysos 62-252 (Gasparri, C.).

7 Με την εικόνα ενός νέου και αγένειου Διονύσου φαίνεται να συνδέεται και η χρήση του ουσιαστικού "γύννις" για το χαρακτηρισμό του από τον Λυκούργο στους "Ηδωνούς" του Αισχύλου ($TrGF_3$ F 61, σ. 182), ενώ έμφαση στη νεότητα του θεού δινόταν επίσης και στον Ομηρικό Ύμνο προς τιμήν του Διονύσου (VII).

Ανάμεσα στις πρωϊμότερες παραστάσεις του αγένειου και νεαρού θεού πρέπει να είναι:

α) μιας υδρίας σε ιδιωτική συλλογή [ARV^2 605, 65 bis. Carpenter (1997), σ. 39, πίν. 10B] του Ζωγράφου των Νιοβιδών και

β) ενός θραύσματος κρατήρα από την Όλυνθο στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Θεσσαλονίκης 8.54 [ARV^2 591, 28. $Addenda^2$ 264. LIMC III (1986), σ. 475-476 Dionysos 629 (Gasparri, C.). Carpenter (1997), σ. 40] που χρονολογείται γύρω στα 460 π.Χ. και αποδίδεται στον Ζωγράφο της Altamura, μέλους του εργαστηρίου του Ζωγράφου των Νιοβιδών.

Για το θέμα του αγένειου Διόνυσου γενικότερα, βλ. Carpenter (1993), passim. Του ίδ. (1997), σ. 85-103.

8 Σύμφωνα με την Paul-Zinserling (1994), σ. 44 το υποτιθέμενο κάθισμα του θεού θα πρέπει να θεωρηθεί ότι είναι ένας βράχος.

9 Για το θύρσο γενικά, βλ. RE XI (1936), 747-752 λ. Thyrsos (v. Lorentz, F.). v. Papen, F.-G., Der Thyrsos in der griechischen und römischen Literatur und Kunst, Bonn 1905. Beazley, J.D., "Narthex", AJA 37 (1933), σ. 400-403. Carpenter (1997), σ. 12-13.

Η δεύτερη παράσταση εντοπίζεται στο μετάλλιο μιας κύλικας τύπου B του Ζωγράφου Q στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3141 (JEN 71) επίσης από τη Spina. Για την απεικόνιση του Διονύσου χρησιμοποιείται εδώ ο εικονογραφικός τύπος της προηγούμενης κύλικας (MEL 122 *πίν. 34E*), μόνο αντίστροφα τοποθετημένος. Στην κατεύθυνση, όπου είναι στραμμένο το βλέμμα του θεού, και στα όρια της διακοσμητικής ζώνης του μεταλλίου διακρίνεται επίσης τμήμα ενός βωμού, που αποτελεί ένδειξη για την ένταξη της σκηνής στο χώρο ενός ιερού του θεού[12]. Στο ερώτημα που γεννάται αυτόματα, αν πρόκειται για μια αφηρημένη αναφορά του αγγειογράφου σε έναν τόπο λατρείας του θεού ή για δήλωση ενός συγκεκριμένου ιερού του στην Αθήνα, είναι δύσκολο να δοθεί μια απάντηση[13].

---

[10] Ένας πάνθηρας εμφανίζεται στο μετάλλιο και μιας δεύτερης κύλικας χωρίς πόδι τύπου I του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, επίσης από τη Spina στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 5191 (MEL 121 *πίν. 34Δ*). Οι δύο αυτές κύλικες, που έχουν το ίδιο σχήμα και τις ίδιες περίπου διαστάσεις, πρέπει μάλλον να πλάστηκαν από τον ίδιο κεραμέα. Καθώς μάλιστα διέπονται από την ίδια λογική διακόσμησης (διακοσμείται μόνο το μετάλλιο και οι εξωτερικές όψεις καλύπτονται με γάνωμα) και στις παραστάσεις των μεταλλίων τους διακρίνονται εμφανείς εικονογραφικές ομοιότητες, φαίνεται να αποτελούν έργα του ίδιου αγγειογράφου, του Ζωγράφου M_1. Στην περίπτωση τους ιδιαίτερα δελεαστική είναι επίσης η σκέψη ότι αγοράστηκαν μαζί και μεταφέρθηκαν με το ίδιο φορτίο στη Spina! Για την παραγωγή αγγείων του συγκεκριμένου εργαστηρίου με προορισμό την αγορά της Spina, πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο για τους ελικωτούς και κιονωτούς κρατήρες του εργαστηρίου. Με τις ιδιαίτερες προτιμήσεις της συγκεκριμένης αγοράς πρέπει μάλλον να συνδεθεί και η παραγωγή των δύο πινακίων του ίδιου εργαστηρίου (MEL 142 *πίν. 38B*, MEL 143 *πίν. 38Γ*) που βρέθηκαν στην ίδια νεκρόπολη. Για ζεύγη αγγείων, βλ. Τιβέριος, Μ.Α., Ενεδρεύοντες, ΑΕ 1980, σ. 58-74, κυρίως σ. 69, 71-72. Scheibler (1992), σ. 40.

[11] Ως συνοδός του θεού ο πάνθηρας εμφανίζεται από παλιά σε παραστάσεις μελανόμορφων αγγείων. Βλ. ενδεικτικά αυτήν ενός αμφορέα με λαιμό στην Gotha, Schlossmuseum Ahv. 32 [ABV 392, 3. CVA Gotha i (1964), σ. 41-42, πίν. 31-32] του Ζωγράφου του Νικόξενου που χρονολογείται γύρω στα 500 π.Χ. Στο σημείο αυτό αξίζει επίσης να αναφερθεί και η μεταγενέστερη αναφορά του Νόννου, Διονυσιακά 40.40-56, στις διαδοχικές μεταμορφώσεις του θεού, ανάμεσα στις οποίες περιλαμβάνεται και εκείνη σε πάνθηρα.

[12] Για τις παραστάσεις βωμών σε σκηνές λατρείας του Διονύσου, βλ. Aktseli (1996), σ. 37-38. Για τη σύνδεση ενός βωμού με το χώρο ενός ιερού γενικότερα, βλ. της ίδ., σ. 48-49.

[13] Με αφορμή μια ανάλογη παράσταση βωμού στο μετάλλιο μιας κύλικας τύπου B του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 29), όπου παριστάνεται ο Διόνυσος σε πορεία μαζί με τον Ηρακλή, διατύπωσε η Paul-Zinserling (1994), σ. 33 την πρόταση της σύνδεσής της με το

II.1.2 Ο Διόνυσος και η Αριάδνη

Συμφωνα με την παραδοση την Αριαδνη[14] την ερωτευθηκε ο Θησεας Μετα την ολοκληρωση της αποστολης του στην Κρητη την πηρε μαλιστα μαζι του για να την εγκαταλειψει λιγο αργοτερα στη Ναξο μετα απο εντολη της Αθηνας Εκει τη συναντησε ο Διονυσος και την εκανε συζυγο του με αποτελεσμα ο Διας να της χαρισει την αθανασια[15]

Οι πρωτες αναφορες στο προσωπο της[16] εντοπιζονται στον Ομηρο[17] και τον Ησιοδο[18] Το μυθο της πραγματευονταν επισης τα Κυπρια[19] επη οπως πιθανον και

ιερο του Διονυσου εν Λιμναις ενος απο τα αρχαιοτερα της πολης των Αθηνων η τοποθεσια του οποιου σύμφωνα με τον Θουκυδιδη 2 15 4 βρισκοταν στην περιοχη του ιερου του Ολυμπιου Διος στις οχθες του Ιλισσου Τα στοιχεια που προσφερει ομως η παρασταση ειναι πραγματικα ελαχιστα για να χαρακτηριστει ως "αναμνηστικη εικονα [βλ Froning (1971) σ 5 κ ε] ενος συγκεκριμενου χωρου η γεγονοτος Αντιθετα παραδειγματα 'αναμνηστικων εικονων αποτελουν αναμφιβολα παραστασεις οπως αυτη ενος αμφορεα τυπου Nola στο Λονδινο Bntish Museum E 298 [ARV² 1581 20 Fronıng (1971) σ 16] στην οποια αναφερεται μια νικη της Ακαμαντιδος φυλης, και εκεινη του κρατηρα του Ζωγραφου του Προνομου στη Νεαπολη Museo Archeologico Nazionale H 3240 [ARV² 1336 1 Βλ παρακατω σ 300 σημ 74] στην οποια παριστανονται αναμεσα στα μελη ενος θιασου ο αυλητης Προνομος (που τον αναφερει και ο Αριστοφανης στις Εκκλησιαζουσες 102) και ο ποιητης Δημητριος

14 Για την Αριαδνη γενικα βλ RE II (1895) 803-810 λ Arıadne ı (Wagner, R) EAA I (1958), 631-633 λ Arianna (Cressedı, G) Για τους τυπους απεικονισης της στην τεχνη και συνοπτικους καταλογους των σχετικων παραστασεων βλ Brommer (1973) σ 217-218 227-243 LIMC III (1986) σ 482-488 λ Dionysos 708-779 (Gasparrı C) LIMC III (1986) σ 1052-1065 λ Ariadne 1-154 (Bernhard M L , Daszewskı W A) Schone (1987) σ 61 κ ε Βλ επισης τη γενικη μελετη του Eısner R Arıadne ın Art Prehıstory to 400 B C RStCl 25 (1977) σ 165-182

15 Οπως αναφερει χαρακτηριστικα ο Ησιοδος Θεογονια 947-949

χρυσοκομης δε Διωνυσος ξανθην Αριαδνην,

κουρην Μινωος, θαλερην ποιησατ ακοιτιν

την δε οι ἀθανατον και αγηρω θῆκε Κρονιων

16 Για μια διαχρονικη εξεταση του μυθου της βλ Webster T B L The Myth of Arıadne from Homer to Catullus GaR 13 (1966) σ 22-32

17 Όμηρος Οδυσσεια 11 321-325

18 Ησιοδος Θεογονια 947 κ ε

μια χαμένη σήμερα "Θησηίδα"[20], έργο του τέλους του 6ου αι. π.Χ. Το τελευταίο έργο ενέπνευσε πιθανότατα και τον Φερεκύδη[21], που με τη σειρά του θεωρείται ότι άσκησε ουσιαστική επίδραση στις σχετικές αναφορές πολλών μεταγενέστερων Ελλήνων[22] και Λατίνων[23] συγγραφέων. Οι φιλολογικές αναφορές στην Αριάδνη στο "Θησέα"[24] και τον "Ιππόλυτο"[25] του Ευριπίδη, όπως επίσης και η αναφορά του Ξενοφώντα[26] σε μια τελετουργική παράσταση, "εν είδει" παντομίμας, του ιερού της γάμου με τον Διόνυσο, εντάσσονται χρονικά στην ίδια περίπου εποχή με τις παραστάσεις που θα εξεταστούν στη συνέχεια.

Στην εικονιστική τέχνη η Αριάδνη εμφανίζεται τον 7ο αι. π.Χ.[27], συνδεδεμένη αρχικά με τον Θησέα. Ως σύντροφος του εικονίζεται στις αρχές του β΄ τετάρτου του

---

[19] Πρόκλος, Χρηστομάθεια I 23, σ. 103.

[20] Σε αυτήν αναφέρεται ο Αριστοτέλης, Περί Ποιητικής 1451α [βλ. Carpenter (1997), σ. 65].

[21] Φερεκύδης, Αποσπάσματα (FGrH 3 F 148).

[22] Βλ. ενδεικτικά Πλούταρχος, Θησέας 19-20. Θεόκριτος, Ειδύλλια 2.45-46. Απολλώνιος Ρόδιος, 4.430-434. Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 4.61.4-5. Φιλόστρατος Πρεσβύτερος, Εικόνες I.15. Νόννος, Διονυσιακά 47.265-274.

[23] Βλ. χαρακτηριστικά Οβίδιος, Ars amatoria 1.525-562, Ηρωΐδες 4.59-60, Μεταμορφώσεις 8.169-182. Κάτουλλος, 64.52-201. Υγίνος, Fab. 42-43.

[24] Το έργο σώζεται εξαιρετικά αποσπασματικά. Βλ. σχετικά TGF απόσπ. 382-394 και γενικότερα RE V (1909), 1268 Euripides (Dieterich).

[25] Η αναφορά της Αριάδνης από τη Φαίδρα στον Ιππόλυτο 339 πρέπει πιθανότατα να σχετίζεται [βλ. Barrett, W., Euripides: Hippolytos, Oxford 1964, σ. 222-223. Carpenter (1997), σ. 65] με την ομηρική παραλλαγή του μύθου (Οδύσσεια 11.324-325), σύμφωνα με την οποία η Άρτεμις τη θανατώνει κατ΄ εντολή του Διονύσου μετά την εγκατάλειψή του από την τελευταία. Στην ίδια παραλλαγή αναφερόταν πιθανότατα και ο Πολύγνωτος, όταν την παρέστησε ανάμεσα στις μορφές του Κάτω Κόσμου στη Λέσχη των Κνιδίων στους Δελφούς (Παυσανίας 10.29.3).

[26] Ξενοφώντας, Συμπόσιον 9.2-7. Για το συγκεκριμένο έργο αναλυτικά, βλ. RE XVIII (1967), 1569-2052, κυρίως 1871-1888 λ. Xenophon (Breitenbach, H.R.).

[27] Μια από τις πρωιμότερες παραστάσεις της απαντάται σε έναν αμφορέα με ανάγλυφη διακόσμηση στη Βασιλεία, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig Kae 601 [LIMC III (1986), σ. 1055, 1066 λ. Ariadne 36 (Bernhard, M.L., Daszewski, W.A.)] που χρονολογείται στα 670-660 π.Χ.

6ου αι. π.Χ. και στο αγγείο "François"[28], ενώ σύμφωνα με τη μαρτυρία του Παυσανία[29] δίπλα του παριστανόταν και στην περίφημη λάρνακα του Κυψέλου. Από τα τέλη του 6ου αι. κ.ε. και κατά τη διάρκεια του 5ου αι. ένα από τα επεισόδια της ζωής της που προβάλλονται ιδιαίτερα[30] αποτελεί αυτό της εγκατάλειψής της από τον Θησέα στη Νάξο[31] και της ακόλουθης εύρεσής της από τον Διόνυσο[32]. Αυτή η σύνδεση των εικονογραφικών κύκλων του Θησέα και του Διονύσου διακόπτεται οριστικά στην ύστερη κλασική περίοδο, εποχή κατά την οποία ο δεύτερος κύκλος κερδίζει σταδιακά έδαφος σε βάρος του πρώτου[33]. Η στενότερη σύνδεση της μορφής

---

[28] Πρόκειται για τον μελανόμορφο ελικωτό κρατήρα στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 4209 [ABV 76, 1. Addenda^2 21. Minto, A., Il Vaso François, Firenze 1960. Daltrop (1966), πίν. 1. LIMC III (1986), σ. 1056 λ. Ariadne 48 (Bernhard, M.L., Daszewski, W.A.). Schnapp (1997), σ. 291 κ.ε.], έργο του Εργότιμου και του Κλειτία που χρονολογείται περίπου στα 570 π.Χ.

[29] Παυσανίας, 5.19.1.

[30] Ένδειξη της γενικότερης δημοτικότητας του θέματος αποτελεί και η μαρτυρία του Παυσανία (1.20.3), σύμφωνα με την οποία το συγκεκριμένο θέμα διακοσμούσε και το ναό του Διονύσου Ελευθερέως στην Αθήνα.

[31] Carpenter (1997), σ. 67.

[32] Μια από τις χαρακτηριστικότερες παραστάσεις αποτελεί αυτή ενός καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Κάδμου στις Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 17427 [ARV^2 1184, 4. CVA Siracusa i (1941), III I σ. 7, πίν. 10. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 312, εικ. 23.3-4] από την Camarina: δίπλα στην Αριάδνη στέκεται ο Διόνυσος, ενώ η Αθηνά στεφανώνει τον Θησέα τη στιγμή που αποχωρεί, δηλώνοντας με τη χειρονομία της αυτή την επιβράβευση του ήρωα μετά από τη συγκεκριμένη πράξη του [Για τις διαστάσεις της προβολής του Θησέα ως άμεμπτου ήρωα από τις αρχές του 5ου αι. π.Χ. κ.ε., βλ. Sourvinou-Inwood (1971), σ. 98-99. Boardman (1972), σ. 58].

[33] Για τη βαθμιαία αυτή αλλαγή, βλ. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 30, 303 κ.ε.

της Αριαδνης με εκείνη του Διονύσου[34] μπορεί να τοποθετηθεί γύρω στα 430-420 π Χ [35]

Μία από τις πιο επιβλητικες και γνωστες παραστάσεις της εποχης που εδώ μας ενδιαφερει αποτελει αυτή της κύλικας χωρίς πόδι τυπου II του Ζωγραφου M_1 στο Λονδινο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν 35B*), που χρονολογείται στις αρχές της πρώιμης περιόδου Με ιδιαιτερη προσοχή και επιμέλεια στην αποδοση[36] εικονίζεται ο Διόνυσος σε κατάσταση μέθης Το κεφάλι του αποδίδεται σε στάση τριών τεταρτων[37] να γερνει νωχελικά προς τη μια πλευρα, ενω με το δεξι του χερι

---

[34] Για μια συνοπτική εικόνα των παραστάσεων της Αριάδνης με τον Διόνυσο, βλ Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 30 κ ε Schefold (1981), σ 265 κ ε LIMC III (1986), σ 482-488 λ Dionysos 708-779 (Gasparri, C.), σ 1061-1065 λ Ariadne 110-154 (Bernhard, M.L , Daszewski, W A) Schone (1987), σ 48-66 Ειδικότερα για τις παραστάσεις του ζεύγους ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους από τον 6ο π Χ αι κ ε , βλ LIMC VIII (1997), σ 786-787 λ Mainades 35-52 (Krauskopf, I , Simon, E)

[35] Ενδεικτικα μπορούν εδώ να αναφερθούν οι παραστάσεις δύο κυλίκων του Ζωγράφου του Κόδρου Πρόκειται για τις παραστάσεις

α) της μιας εξωτερικής όψης μιας κύλικας από το Vulci στο Λονδίνο, British Museum E 82 [ARV^2 1269, 3 Carpenter (1995), σ 146-148, εικ 1-3], όπου το ζεύγος Διονύσου-Αριαδνης παριστάνεται να συμμετέχει σε ένα θεικό συμπόσιο και

β) εκείνης του μεταλλίου μιας κύλικας από τη Spina στο Wurzburg, Martin-von-Wagner-Museum H 4616 (L 491) [ARV^2 1270, 17 CVA Wurzburg ii (1980), σ 13-16, πίν 5 1-4, 6 1-2] με το ζευγαρι των δύο ανάμεσα στην Πειθώ, τον Πόθο και ένα νεαρό Σάτυρο

[36] Βλ ειδικα τη χρήση επίθετου πηλού για την απόδοση ανάγλυφων λεπτομερειών (στα στεφάνια των μορφών, στο τύμπανο της Αριάδνης αλλά και στους βότρεις που κοσμούν το εσωτερικό του χείλους της κύλικας), τη χρήση αραιωμένου γανώματος (για την απόδοση των ρυτίδων στο μέτωπο του Διονύσου και στα ενδύματα της Αριάδνης) και την αφθονη χρήση ανάγλυφης γραμμής (για την απόδοση του περιγράμματος στα γυμνά μέρη των μορφών, στα ενδυμάτά τους και στα αντικείμενα που κρατούν αλλά και για τη δήλωση εσωτερικών λεπτομερειών στην ανατομία και την πτυχολογία)

[37] Πρόσωπα αποδοσμένα με εξαιρετικη δεξιοτεχνία σε στάση τριών τετάρτων συναντώνται επανειλημμένα σε έργα κυρίως του Ζωγράφου του Προνόμου και του Ζωγράφου του Τάλω, που χρονολογούνται στην τελευταία δεκαετία του 5ου αι π Χ Βλ το πρόσωπο της Μήδειας ή το πρόσωπο του Τάλω στον επώνυμο ελικωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω στο Ruvo, Museo Jatta 1501 [ARV^2 1338, 1 Βλ παρακάτω σ 299 σημ 73] από το Ruvo Από τους αγγειογράφους των αρχών του 4ου αι π.Χ διατηρουν το συγκεκριμένο τρόπο απόδοσης ο Ζωγράφος των Αθηνών 12255, στο έργο του οποίου εντοπίζονται σαφείς επιδράσεις του Ζωγράφου του Προνόμου, και ο Ζωγράφος του Μελεάγρου σε ορισμένα πρώιμα έργα του

κρατά χαλαρά μια χέλυ[38]. Κινείται προς τα δεξιά υποβασταζόμενος από την Αριάδνη, το βλέμμα της οποίας είναι βυθισμένο στο πρόσωπο του θεού. Η τελευταία φορά κατάσαρκα έναν λεπτό και διαφανή χιτώνα, από τον οποίο όμως μόλις που διακρίνεται το κάτω μέρος των ποδιών της, καθώς από πάνω φορά ένα βαρύ, ένδυμα[39], πλούσια διακοσμημένο, ενώ επιπλέον ένα ιμάτιο, που τυλίγεται γύρω από τη μέση και τον αριστερό της βραχίονα, καλύπτει τα κάτω άκρα της. Την πορεία των δύο πρωταγωνιστών συνοδεύει με τους μουσικούς τόνους του τυμπάνου[40] του ένας Έρωτας που, κρίνοντας από το λυγισμένο προς τα πίσω κεφάλι και το ελαφρά ανοιχτό στόμα του, πρέπει μάλλον ταυτόχρονα και να τραγουδά[41].

Το εικονογραφικό αυτό σχήμα Διονύσου-Αριάδνης-Έρωτα, με κάποιες τροποποιήσεις[42], επαναλαμβάνεται και στην παράσταση της Α όψης ενός λίγο οψιμότερου έργου του ίδιου εργαστηρίου. Συγκεκριμένα, πρόκειται για την παράσταση ενός καλυκωτού κρατήρα της προχωρημένης πρώιμης περιόδου στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11012 (MEL 27 *πίν. 11Δ*), όπου την τριάδα πλαισιώνουν και κάποια άλλα μέλη του θιάσου[43]. Σε σύγκριση βέβαια με τη γεμάτη

---

[38] Για τη σύνδεση του Διονύσου με τη χέλυ, βλ. Schwitzer (1979), σ. 68 σημ. 300. Για μια συνοπτική εξέταση των παραστάσεων του Διονύσου με κάποιο μουσικό όργανο, βλ. Restani, D., Dionysos tra αυλός e κιθάρα: un percorso di iconografia musicale, Berti (1991), σ. 379-395.

[39] Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο είναι ντυμένη και η Μαινάδα στο μετάλλιο μιας δεύτερης κύλικας του ίδιου τύπου από το εμπόριο έργων τέχνης (MEL 128 *πίν. 37Α*), που χρονολογείται επίσης στην πρώιμη περίοδο. Σύμφωνα μάλιστα με τις φωτογραφικές αποτυπώσεις και τις αναφερόμενες διαστάσεις φαίνεται ότι οι δύο αυτές κύλικες (MEL 127, MEL 128) αποτελούν προϊόντα της συνεργασίας ενός αγγειογράφου, του Ζωγράφου M_1, με τον ίδιο κεραμέα.

[40] Γενικά για τα τύμπανα, βλ. West (1992), σ. 124. Carpenter (1997), σ. 74, 111-112.

[41] Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο γνωστό από τις αρχές του 5ου αι. π.Χ. Μια από τις πρωιμότερες και χαρακτηριστικότερες παραστάσεις αποτελεί αυτή ενός κιθαρωδού σε έναν αμφορέα του Ζωγράφου του Βερολίνου στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.38 [ARV² 197, 3. Carpenter (1997), σ. 83, εικ. 33Β]. Ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται επίσης συχνά σε παραστάσεις συμποσίων, για την απόδοση των συμποτών που επιδίδονται σε επίδειξη των ικανοτήτων τους ως τραγουδιστών [βλ. Lissaraque, F., The Aesthetics of the Greek Banquet, Princeton (1993), σ. 123-139].

[42] Διαφορές εντοπίζονται στα ενδύματα, τα αντικείμενα και τις στάσεις των μορφών.

[43] Η τοποθέτηση των μορφών σε δύο επίπεδα απαντάται ως αρχή διακόσμησης για πρώτη φορά σε έναν όψιμο ελικωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Κλεοφράδη. Ειδικά, σε ό,τι

πνοή παράσταση του μεταλλίου της κύλικας στο Λονδίνο η παράσταση του κρατήρα στη Μαδρίτη, αν και πολυπρόσωπη και παρά την προσπάθεια απόδοσης σε αυτήν κάποιας υποτυπώδους συμμετρίας, είναι μάλλον άψυχη και ανέκφραστη[44].

Η συγκεκριμένη ομάδα των τριών μορφών, αποδοσμένη με μεγάλη επιτυχία στο χώρο του μεταλλίου της κύλικας και απλά "γεμίζοντας" το διακοσμητικό χώρο του καλυκωτού κρατήρα του ίδιου εργαστηρίου, φαίνεται να αποτελεί απόσπασμα της σκηνής που απαντάται στη μια όψη[45] ενός κρατήρα στη Νεάπολη[46], επώνυμου έργου του Ζωγράφου του Προνόμου. Οι μεγάλες ομοιότητες ανάμεσά τους οδηγούν στη σκέψη μήπως τελικά πρόκειται για δύο λίγο τροποποιημένες[47] αποδόσεις μιας κοινής σύλληψης. Κάτι τέτοιο δεν είναι παράξενο να ισχύει, καθώς οι δύο συγκεκριμένοι αγγειογράφοι θεωρούνται μαθητές του ίδιου αγγειογράφου, του Ζωγράφου του Δίνου[48].

αφορά τους καλυκωτούς κρατήρες, απαντάται για πρώτη φορά σε κρατήρες του κύκλου του Ζωγράφου των Νιοβιδών. Η παράδοση συνεχίστηκε από τους καλλιτέχνες της Ομάδας του Πολυγνώτου και πέρασε και στον Ζωγράφο του Δίνου. Για τα παραδείγματα αυτά, βλ. περισσότερο αναλυτικά McPhee (1973), σ. 38-39.

44 Πρβλ. McPhee (1973), σ. 255.

45 Όπως παρατηρεί ο Green (1994), σ. 85 ειδικά σε έργα του Ζωγράφου του Προνόμου είναι λάθος να χαρακτηρίζονται ως Α και Β οι δύο όψεις των αγγείων.

46 Πρόκειται για τον ελικωτό κρατήρα από το Ruvo στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale H 3240 [ARV^2 1336, 1. Βλ. παρακάτω σ. 300 σημ. 74] που πρέπει μάλλον να χρονολογηθεί στην πενταετία 400-395 π.Χ.

47 Στην παράσταση του Ζωγράφου του Προνόμου τόσο ο γεμάτος ενθουσιασμό και κατά τα φαινόμενα νηφάλιος Διόνυσος, με τον έντονο και αποφασιστικό βηματισμό, όσο και η Αριάδνη παρουσιάζουν διαφορές σε σύγκριση με το νωχελικό και βαρύ στις κινήσεις του θεό και τη διστακτική και με προσεκτικό βήμα συνοδό του της κύλικας του Ζωγράφου Μ Διαφορές εντοπίζονται επιπλέον στα ενδύματα των μορφών, τις δάδες της Αριάδνης και τα κρόταλα του Έρωτα στην παράσταση του κρατήρα στη Νεάπολη.

48 Πρβλ. McPhee (1973), σ. 255. Ο ίδιος μελετητής αναφέρει δύο ακόμη παραστάσεις καλυκωτών κρατήρων, που επηρεάστηκαν από τα ίδια πρότυπα. Πρόκειται για αυτήν ενός αδημοσίευτου κρατήρα στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 82540 [στον κατάλογο των Sothebys, London 12.12.1988, σ. 70 αρ. 121 με αφορμή την παράσταση ενός άλλου αγγείου, ο McPhee τον τοποθετεί κοντά στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1] και εκείνην ενός κρατήρα στη Bologna, Museo Civico 304 [βλ. Pellegrini (1912), σ. 147-148, 149 εικ. 84], το στιλ του οποίου τοποθετείται κοντά σε εκείνο του Ζωγράφου του Προνόμου.

Απομονωνοντας τις μορφές του Διονύσου και της Αριάδνης από εκείνη του Ερωτα, διαπιστώνεται ότι το εικονογραφικό μοτιβο που χρησιμοποιείται για την απόδοση του ζεύγους δεν ειναι άλλο απο το μοτίβο της στήριξης (γνωστό στη γερμανόφωνη βιβλιογραφία και ως "Stutzmotiv")[49] Προκειται για ενα μοτιβο που εκτος από τις παραστάσεις διονυσιακού περιεχομένου με τον Διόνυσο σε κατασταση μέθης ή/και έκστασης (να προχωρά υποβασταζόμενος από έναν Σάτυρο[50], την Αριάδνη[51], έναν Έρωτα[52] η τον Ηρακλή[53]) απαντάται και σε παραστάσεις συμποσίου

---

[49] Για τη γενικότερη χρήση του μοτίβου, βλ Schwinzer (1979), passim και ειδικά Pochmarski (1990), passim

[50] Πρβλ τις παραστάσεις δύο οινοχοών του τρόπου του Ζωγραφου του Shuwalow

α) στην Αθήνα, ΕΑΜ 1246 (CC 1353) [ARV² 1212, 1 Deubner (1932), πίν 33 1] και

β) στην Αθήνα, ΕΑΜ 1218 (CC 1283) [ARV² 1212, 2 Deubner (1932), πίν 8 3] που βρέθηκαν στην Αττική και χρονολογούνται περίπου στο 425 π Χ

Το μοτίβο της δεύτερης οινοχόης χρησιμοποιείται και από τον Ζωγράφο του Προνόμου στην παράσταση ενός αποσπασματικά σωζόμενου κρατήρα στη Σαμοθράκη, Αρχαιολογικό Μουσείο 65 1041 [βλ Green (1982), σ 238-239, εικ 2-4] που χρονολογείται στα τέλη του 5ου αι π Χ

[51] Οι παραστάσεις αυτές με την Αριάδνη ως σύντροφο του Διονύσου πιθανολογείται οτι δημιουργήθηκαν κάτω από την επίδραση ενός έργου της Μεγάλης Ζωγραφικής ή ενός αναθηματικού πίνακα [βλ von Salis (1910), σ. 128 κ ε Metzger (1951), σ 116-117 Schwinzer (1979), σ 68 κ ε Paul-Zinserling (1994), σ. 42] Ο Παυσανίας (1.20 3) δεν αναφέρει βέβαια μια τέτοια παράσταση ανάμεσα σε εκείνες που κοσμούσαν το ναό του Διονύσου

[52] Πρβλ την παράσταση του καλυκωτού κρατήρα στη Βοστώνη, Museum of Fine Arts 21.271 του Ζωγράφου του Λονδίνου F 90 (MEL 34 *πίν 12Γ*)

[53] Πρόκειται για τρεις παραστάσεις του σχεδόν σύγχρονου, συχνά και συγγενούς ως προς το θεματολόγιό του, εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας Συγκεκριμένα πρόκειται για την παράσταση του μεταλλίου της κύλικας τύπου Β του Ζωγράφου της Ιένας στο Wurzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitat H 5011 (JEN 29), του μεταλλίου μιας αποσπασματικά σωζόμενης κύλικας του ίδιου ζωγράφου στη Μόσχα, Pushkin State Museum of Arts 98 [βλ Paul-Zinserling (1994), πίν 5 1] και του μεταλλίου μιας κύλικας τύπου Β του Ζωγράφου του Διομήδη στο Marzabotto, Museo Aria (JEN 57) Για την αναλυτικη περιγραφή και τις προτάσεις ερμηνείας αυτων των παραστάσεων, βλ Froning (1975), passim Vollkommer (1988), σ 51-52 Paul-Zinserling (1994), σ 31-35

και κώμου, με πρωταγωνιστές άλλοτε τον Διόνυσο και το θίασό του[54] και άλλοτε απλούς θνητούς[55].

Σε αντίθεση προς τον εξαιρετικά περιορισμένο αριθμό των παραστάσεων αυτών, όπου το ζεύγος Διονύσου-Αριάδνης εικονίζεται να κινείται συνοδευόμενο από έναν Έρωτα και μέλη του θιάσου, οι παραστάσεις στατικού χαρακτήρα (σε ό,τι αφορά τις μορφές του πρωταγωνιστή θεού και της συντρόφου του) είναι οι περισσότερο συνηθισμένες για την εποχή. Ένα από τα εντυπωσιακότερα εικονογραφικά σχήματα, που συνδέθηκε ειδικότερα με το επεισόδιο των ιερών τους γάμων[56], αποτελεί το λεγόμενο "πυραμιδωτό"[57]. Φαίνεται μάλιστα ότι απολάμβανε ιδιαίτερης εκτίμησης κυρίως[58] ανάμεσα στους καλλιτέχνες του εργαστηρίου της Ομάδας του "απλούστερου στιλ"[59]. Η πρωιμότερη (πρόκειται συγκεκριμένα για έργο των αρχών της πρώιμης περιόδου δραστηριότητας του συγκεκριμένου εργαστηρίου) και επιμελέστερη παράσταση του σχήματος αυτού εντοπίζεται στην Α όψη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στο Λονδίνο, British Museum F 1 (LO 2 *πίν. 58Ε*), που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 90. Χάρη στο μεγάλο του μέγεθος

---

[54] Πρβλ. τις παραστάσεις του ποδιού του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Μελεάγρου στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 3Δ*) και ενός καλυκωτού κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Μελεάγρου στο Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität L. 523 (MEL 33 *πίν. 12Δ*) αντίστοιχα, στις οποίες δύο κωμαστές πλησιάζουν τον Διόνυσο.

[55] Πρόκειται για την απεικόνιση ενός ζεύγους κωμαστών στην παράσταση ενός κιονωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Μελεάγρου από το εμπόριο έργων τέχνης (MEL 19 *πίν. 8Γ*).

[56] Paul-Zinserling (1994), σ. 42.

[57] Η υιοθέτηση αυτού του ονόματος από όλους τους ερευνητές που ασχολήθηκαν με τις σχετικές παραστάσεις, όπου απαντάται το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα, οφείλεται στο γεγονός ότι τα κάτω άκρα των μορφών του Διονύσου και της Αριάδνης αντιστοιχούν στη βάση μιας πυραμίδας, προς την κορυφή της οποίας τείνουν τα αντωπά τους βλέμματα.

[58] Σε ό,τι αφορά το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου αντίθετα, το συγκεκριμένο σχήμα απαντάται μόνο μια φορά και συγκεκριμένα στην παράσταση του πώματος μιας λεκανίδας στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 6428 (MEL 84 *πίν. 24Δ*) που αποδόθηκε από τον Beazley στον κύκλο του Ζωγράφου.

[59] Για τα μέλη της συγκεκριμένης Ομάδας, στην οποία κυριαρχούν ο Ζωγράφος του Erbach, ο Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 και ο Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg, έγινε λόγος αναλυτικότερα στο κεφάλαιο για τα σχήματα.

στάθηκε δυνατό να αναπτυχθεί το επεισόδιο σε δύο επίπεδα, με τις πρωταγωνιστικές μορφές του Διονύσου και της Αριάδνης να καταλαμβάνουν το κέντρο του ανώτερου επιπέδου. Την αρκετά πιστή επανάληψη της σύνθεσης αυτής του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 επέτρεψε το σημαντικό ύψος της διακοσμητικής επιφάνειας και στις παραστάσεις τριών καλυκωτών κρατήρων του ίδιου εργαστηρίου: ενός του κύκλου του Ζωγράφου του Erbach (ERB 6 *πίν. 53Α*) και δύο, το στιλ των οποίων θυμίζει εκείνο του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (ΝΑ 1 *πίν. 74Α*, ΝΑ 2). Απλοποιημένο το ίδιο σχήμα απαντάται, τέλος, και στην παράσταση της Β όψης του επώνυμου κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Οινομάου (ΟΙΝ 2 *πίν. 76Δ*)[60] όπως επίσης και σε εκείνη της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα (PER 4 *πίν. 77Γ*) της Ομάδας της Β Όψης του Peralta ("Peralta Reverse Group")[61].

Στην ίδια κατηγορία παραστάσεων, αυτήν των ιερών γάμων, θα πρέπει πιθανότατα να ενταχθεί και ένας καλυκωτός κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 1329 που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Αμυμώνης του Würzburg (ΑΜΥΜ 1). Στη μια όψη του (*πίν. 41Α*) διακρίνεται ο Διόνυσος να δέχεται προσφορές από μέλη του θιάσου του και μια Νίκη. Στην άλλη όψη (*πίν. 41Β*), το θέμα της οποίας χαρακτήρισε ο Beazley ως ανεξήγητο[62], διαπιστώνεται ότι στην ίδια ακριβώς θέση με τον Διόνυσο παριστάνεται μια καθιστή γυναικεία μορφή με πολύτιμα ενδύματα και τη χειρονομία των ανακαλυπτηρίων να περιεργάζεται το περιεχόμενο ενός ανοικτού κιβωτίου που κρατά με το αριστερό της χέρι. Την ίδια στιγμή την πλησιάζει ένας Έρωτας, κρατώντας ένα αλάβαστρο. Η τοποθέτηση της γυναικείας αυτής μορφής στη συγκεκριμένη θέση σε συνδυασμό με την απεικόνιση ενός πάνθηρα, του ιερού ζώου

---

[60] Αναφορικά με το στιλ της παράστασης της Β όψης, πρβλ. τη συγγενή θεματικά παράσταση της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου της Τήλου στην Κοπεγχάγη, Nationalmuseet VIII 291 (279) [ARV^2 1425, 8. CVA Copenhague viii (1963), σ. 272, πίν. 355.1, 356.1] από τη Νεάπολη (πρώην συλλογή Crescenzio).

[61] Όπως αναφέρθηκε αναλυτικότερα και στο αντίστοιχο κεφάλαιο των σχημάτων, με βάση τόσο το στιλ όσο και το σχήμα, ο ανώνυμος καλλιτέχνης της Α όψης της Ομάδας της Β Όψης του Peralta φαίνεται να συνδέεται με τον Ζωγράφο του Οινομάου.

[62] ARV^2 1441, 2: "...B, unexplained subject (woman seated, with Erotes, man, youths, and women)...".

του θεού[63], ακριβώς από κάτω της οδηγούν στη σκέψη της θεματικής σύνδεσης[64] των δύο όψεων του αγγείου και των πρωταγωνιστικών τους μορφών. Η γυναικεία μορφή που παριστάνεται ως νύφη να δέχεται δώρα[65] και να συγκεντρώνει την προσοχή όλων των υπόλοιπων δεν μπορεί, κατά συνέπεια, να είναι άλλη από την Αριάδνη. Ο Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg, έχοντας επιλέξει ως θέμα στον συγκεκριμένο κρατήρα τους ιερούς γάμους Διονύσου-Αριάδνης, αποφασίζει να απεικονίσει το μύθο χρησιμοποιώντας και τις δύο όψεις του αγγείου[66]. Η συγκεκριμένη υπόθεση ερμηνείας ως Διονύσου και Αριάδνης των πρωταγωνιστικών μορφών στις δύο όψεις του αγγείου ενισχύεται ακόμη περισσότερο χάρη σε μια κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι στο Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques 824 (JEN 94) που μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να θεωρηθεί έργο της πρώιμης περιόδου του Ζωγράφου Q: στη μια εξωτερική της όψη παριστάνεται η ενεπίγραφη μορφή της Αριάδνης ανάμεσα σε δύο Έρωτες, ο ένας από τους οποίους της προσφέρει μια ταινία, τη στιγμή που την άλλη όψη κοσμεί η ενεπίγραφη μορφή του Διονύσου που δέχεται τις ίδιες προσφορές.

Με αφορμή την απεικόνιση του πάνθηρα στα όρια της κατώτερης διακοσμητικής ζώνης στην παράσταση του κρατήρα στην Αθήνα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg (ΑΜΥΜ 1 *πίν. 41Β*), θα πρέπει στο σημείο αυτό να γίνει αναφορά σε δύο ακόμη παραστάσεις του ίδιου εργαστηρίου, του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Erbach που υπήρξε ηγετική μορφή της Ομάδας του "απλούστερου στιλ". Ένας πάνθηρας κάτω από τη μορφή του καθιστού Διονύσου απαντάται και

---

[63] Βλ. και τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω, σ. 87-88 σημ. 10-11 με αφορμή την παράσταση ενός πάνθηρα στα πόδια του Διονύσου στο μετάλλιο της κύλικας στη Ferrara (MEL 122 *πίν. 34Ε*).

[64] Μια τέτοια υπόθεση ενισχύεται επιπλέον από το γεγονός ότι οι μορφές των δύο όψεων χαρακτηρίζονται από την ίδια υψηλή επιμέλεια απόδοσης, σε μια εποχή κατά την οποία τον κανόνα αποτελεί η σαφής στιλιστική διάκριση της Α από τη Β όψη.

[65] Στις παραστάσεις γάμου και την ανάλογη ερμηνεία των επιμέρους εικονογραφικών λεπτομερειών (ενδύματα νύφης, χειρονομία των ανακαλυπτηρίων, ακτινωτό διάδημα, προσκόμιση δώρων από τις νυμφοκόμους κ.λ.π.) γίνεται εκτενής αναφορά στη συνέχεια στο υποκεφάλαιο της Αμυμώνης με αφορμή τις παραστάσεις της ως συντρόφου του Ποσειδώνα. Βλ. και Oakley-Sinos (1993), passim.

[66] Ανάλογη περίπτωση απεικόνισης του ίδιου θέματος στις δύο όψεις ενός αγγείου του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου σχολιάζονται και στο υποκεφάλαιο της Αταλάντης.

στην παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στη Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts 50 568 (BUD 1 *πίν 49Α*), έργου της ομώνυμης Ομάδας όπως επίσης και σε εκείνη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 στο Λονδίνο, British Museum F 81 (LOND 2) Στη γυναικεία μορφή της παράστασης του κρατήρα στο Λονδίνο (LOND 2 *πίν 65Α*), στο πρόσωπο της οποιας είναι στραμμένο το βλέμμα του Διονύσου και το ένδυμα της οποίας αγγίζει με τα μπροστινά του πόδια ο πάνθηρας[67], θα πρέπει να αναγνωριστεί και πάλι η Αριάδνη Το πρότυπο για αυτές τις παραστάσεις θα πρέπει να αναζητηθεί στο εργαστήριο μαθητείας τους Πράγματι, το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα, με τη μορφή του γυμνού καθιστού Διονύσου και εκείνην ενός πάνθηρα ακριβώς από κάτω του, απαντάται στην παρασταση ενός κρατήρα του Ζωγραφου του Δίνου[68], με τον οποίο διαπιστωμένα συνδεόταν ο Ζωγράφος του Erbach

Από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Erbach προέρχονται δύο ακόμη παραστάσεις, που αξίζει να σχολιαστούν, στις οποίες ο Διόνυσος και η Αριάδνη εικονίζονται σε στιγμές μεγάλης οικειότητας. Στην παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12490 (ERB 1 *πίν 51Β*), η Αριάδνη γέρνει ελαφρά προς το μέρος του καθιστού Διονύσου, προσπαθώντας να τον αγκαλιάσει με τα δυο της χέρια Αλλά και ο θεός διακατέχεται, όπως φαίνεται, από τα ίδια αισθήματα, καθώς με το αριστερό του χέρι αγγίζει ελαφρά τα μαλλιά της, ενώ ταυτόχρονα την κοιτά στα μάτια[69] Στην παράσταση ενός κρατήρα στη Νεάπολη, Museo Nazionale 2847 (ERB 12 *πίν 54Γ*) η Αριάδνη αφήνεται στην αγκαλιά του Διονύσου. Ταυτόχρονα, με το κεφάλι της στραμμένο εκστατικά προς τα πίσω και το αριστερό της χέρι να ξεκουράζεται στο κεφάλι του θεού φαίνεται έτοιμη να τον φιλήσει, ενώ ακριβώς από

---

[67] Με ανάλογο τρόπο και στην παράσταση μιας πελίκης από το εμπόριο έργων τέχνης (MEL 5 *πίν 2Β*), που σχολιάζεται αναλυτικότερα παρακάτω, για να δηλωθεί η ιδιαίτερη σχέση του Διονύσου με την όρθια γυναικεία μορφή της Αριάδνης πίσω του, τοποθετείται στα πόδια της ως αναντίρρητο αναμφισβήτητα ερωτικό σύμβολο ένας λαγός

[68] Πρόκειται για την παράσταση της Α όψης ενός ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Δίνου στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1024 [ARV^2 1152, 8. $Addenda^2$ 336 CVA Wien iii (1978), σ. 11-12, πίν 105] που χρονολογείται γύρω στο 420 π.Χ.

[69] Το συγκεκριμένο μοτίβο απαντάται και στην παράσταση ενός πήλινου βωμίσκου στην Οξφόρδη, Ashmolean Museum (δωρεά E. Oldfield 51) αττικής πιθανότατα προέλευσης που χρονολογείται στο β΄ μισό του 4ου αι π.Χ [LIMC III (1986), σ 484 λ Dionysos 724 (Gasparri, C.)]

πάνω τους παριστάνεται ένας Έρωτας[70]. Με το περιεχόμενο των παραστάσεων αυτών ταιριάζει χρονικά και υφολογικά η περιγραφή της παντομίμας που είχε ως θέμα της την αναπαράσταση των γάμων Διονύσου-Αριάδνης και εκτελέστηκε κατά τη διάρκεια του συμποσίου που παρέθεσε ο Καλλίας και σχολιάζεται στο "Συμπόσιο" του Ξενοφώντα[71]. Το γεγονός ότι και στις δύο παραστάσεις ο χώρος κατακλύζεται από Σατύρους (στην παράσταση στη Νεάπολη πρωταγωνιστικό ρόλο ανάμεσά τους φαίνεται να διαδραματίζει ένας Παπποσιληνός)[72], οδηγεί επιπλέον στη σκέψη μήπως οι συγκεκριμένες παραστάσεις του Ζωγράφου του Erbach αποτελούν έμμεση αναφορά σε κάποιο σατυρικό έργο με ανάλογο θέμα. Πιθανή πηγή έμπνευσης θα

---

70 Το ίδιο μοτίβο απαντάται και στην παράσταση μιας απουλικής πελίκης στο Λονδίνο, Victoria and Albert Museum 2493.1910 που αποδίδεται στον Ζωγράφο "Salting" και χρονολογείται περίπου στο 365 π.Χ. [RVAp I 396.6, πίν. 137.5-6. LIMC III (1986), σ. 486 λ. Dionysos 762 (Gasparri, C.), σ. 923 λ. Eros 868 (A. Hermary)].

71 Το συμπόσιο του Καλλία χρονολογείται στα 421 π.Χ., ενώ ο χρόνος συγγραφής του ομώνυμου έργου του Ξενοφώντα τοποθετείται περίπου στα 380 π.Χ. Βλ. σχετικά Anderson, J.K., Xenophon, London 1974, σ. 66 αρ. 1. Carpenter (1997), σ. 68. Σχετικά με την αναπαράσταση των γάμων Διονύσου-Αριάδνης ο Ξενοφώντας, Συμπόσιον 9.4-7 αναφέρει τα εξής:

> "...ἐπεί γε μὴν κατεῖδεν αὐτὴν ὁ Διόνυσος...ἐκαθέζετο ἐπὶ τῶν γονάτων καὶ περιλαβὼν ἐφίλησεν αὐτήν. ἡ δ' αἰδουμένη μὲν ἐῴκει, ὅμως δὲ φιλικῶς ἀντιπεριελάμβανεν. οἱ δὲ συμπόται ορῶντες ἅμα μὲν ἐκράτουν, ἅμα δὲ ἐβόων αὖθις. ὡς δὲ ὁ Διόνυσος ἀνιστάμενος συνανέστησε μεθ' ἑαυτοῦ τὴν 'Αριάδνην, ἐκ τούτου δὴ φιλούντων τε καὶ ἀσπαζομένων ἀλλήλους σχήματα παρῆν θεάσασθαι. οἱ δ' ὁρῶντες ὄντως καλόν μὲν τὸν Διόνυσον, ὡραίαν δὲ τὴν 'Αριάδνην, οὐ σκώπτοντας δὲ ἀλλ' ἀληθινῶς τοῖς στόμασι φιλοῦντας, πάντες ἀνεπτερωμένοι ἐθέοντο... τέλος δὲ οἱ συμπόται ἰδόντες περιβεβληκότας τε ἀλλήλους καὶ ὡς εἰς εὐνὴν ἀπιόντας, οἱ μὲν ἄγαμοι γαμεῖν ἐπώμνυσαν, οἱ δὲ γεγαμηκότες ἀναβάντες ἐπὶ τοὺς ἵππους ἀπήλαυνον πρὸς τὰς ἑαυτῶν γυναῖκας, ὅπως τούτων τύχοιεν... αὕτη τοῦ τότε συμποσίου κατάλυσις ἐγένετο".

72 Με αφορμή την απεικόνιση Σατύρων διαφορετικής ηλικίας πάνω σε αγγεία πολλοί μελετητές [βλ. ενδεικτικά Brommer (1959), σ. 43. Schöne (1987), σ. 189] αναφέρουν γενικά ότι οι παραστάσεις αυτές έχουν επηρεαστεί από σατυρικά δράματα. Ειδικότερα, οι Παπποσιληνοί αποτελούν μια εφεύρεση του σατυρικού δράματος που εξυπηρετούσε τη διάκριση του κορυφαίου από τα απλά μέλη του σατυρικού χορού. Για το δραματικό τους ήθος και τη διαφοροποίησή τους στη θεατρική σκηνή από τους απλούς Σατύρους γίνεται λόγος αναλυτικότερα στο υποκεφάλαιο της Αμυμώνης σ. 163-164 σημ. 121-124.

μπορούσε να αποτελέσει ένας θεατρικός πίνακας[73], ανάθημα σε ιερό του Διονύσου[74] μετά από τη νικηφόρα διδασκαλία μιας σχετικής τετραλογίας.

Επιστρέφοντας στις παραστάσεις Διονύσου-Αριάδνης και τον περισσότερο συντηρητικό στις εκφράσεις του συνεργάτη του Ζωγράφου του Erbach, Ζωγράφο του Λονδίνου F 64, άξια σχολιασμού κρίνεται η παράσταση ενός κρατήρα του από το εμπόριο έργων τέχνης (LON 11 *πίν. 62Γ*). Σε αυτήν ο θεός παριστάνεται με το σώμα του τυλιγμένο με ένα ιμάτιο. Απέναντί του εικονίζεται η εξίσου σεμνή μορφή της Αριάδνης (με χιτώνα και ιμάτιο λοξά ριγμένο από πάνω) να κρατά ένα δίσκο προσφορών και να κοιτάζει κατάματα τον θεό. Πρόκειται για μια πραγματικά μοναδική παράσταση ανάμεσα σε αυτές των αρχών του 4ου αι. π.Χ., στην οποία ο Διόνυσος εικονίζεται να κάθεται σε κλισμό. Το πρότυπό της εντοπίζεται σε παραστάσεις της Ομάδας του Πολυγνώτου[75], όπου μαθήτευσε ο Ζωγράφος του

---

[73] Για τους πίνακες αυτούς, βλ. γενικά Froning (1971), σ. 5 κ.ε. Simon (1978), passim και τις σχετικές αναφορές στο υποκεφάλαιο της Αταλάντης σ. 174 σημ. 175.

[74] Για την επίσκεψη ενός ιερού του Διονύσου μετά από μια νικηφόρα παράσταση με σκοπό την ανάθεση των θεατρικών προσωπείων, βλ. Green, J.R., Dedications of Masks, RA 1982, σ. 237-248. Ανάμεσα στις σχετικές παραστάσεις ξεχωρίζει εκείνη της μιας όψης του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Προνόμου από το Ruvo στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale H 3240 [ARV^2 1336, 1. Βλ. παρακάτω σ. 300 σημ. 74], όπου στο ύψος της δεξιάς λαβής εικονίζεται ένας τρίποδας. Η νίκη πρέπει να συνδέεται με κάποιον διθυραμβικό αγώνα, ενώ ο παριστανόμενος χώρος να αναφέρεται στο ιερό του Διονύσου Ελευθερέως στην Αθήνα [βλ. Froning (1971), σ. 1 κ.ε.]. Αναφορικά με την εποχή που μας ενδιαφέρει, σχετική θεματικά είναι η παράσταση της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Erbach (ERB 15 *πίν. 54Ε*).

[75] Από τις σχετικές παραστάσεις έργων της Ομάδας, βλ. ενδεικτικά:

α) την παράσταση της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα από την Καπύη (σημ. Capua) στο Λονδίνο, British Museum E 503 [ARV^2 1159. Carpenter (1997), πίν. 37Β] που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο της Χρυσίδος και

β) την παράσταση της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα ιδιόμορφου σχήματος της ίδιας Ομάδας στην Compiegne, Musée Vivenel 1025 [ARV^2 1055, 76. CVA Compiegne (1929), σ. 12, πίν. 18.1-2, 19.1-2, 18bis] που βρέθηκε στη Nola και χρονολογείται στη δεκαετία 440-430 π.Χ., όπου μάλιστα οι παριστανόμενες μορφές συνοδεύονται από επιγραφές.

Δίνου, και σε μια παράσταση του Ζωγράφου του Κάδμου[76]

Με τον Ζωγραφο του Λονδίνου F 64 και τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1 συνδέεται στενά ο Ζωγράφος του Montesarchio T 121[77], στον οποίο αποδίδεται η παράσταση ενός καλυκωτου κρατήρα στο Παρίσι, Musée du Louvre N 2821 (MONT 1 *πίν 72Α*) Η παράσταση αυτή θα μπορούσε να συνδεθεί και πάλι με τους ιερους γαμους Διονύσου-Αριάδνης και να ερμηνευθεί ως αναφορά του αγγειογράφου στο συμπόσιο που ακολούθησε μετα την τέλεση των γάμων τους[78] Σε ό,τι αφορά τη μορφή της Αριάδνης, θα πρέπει εδώ να ειπωθεί ότι ο αγγειογράφος, ακολουθώντας αυστηρά την παράδοση, σύμφωνα με την οποία οι γυναίκες συμμετείχαν στα συμπόσια πάντα καθιστές και ποτέ ανακεκλιμένες[79], την παρουσιάζει να κάθεται διακριτικά και σεμνά στην κλίνη του συντρόφου της Ο Διόνυσος και η Αριάδνη ως συμπότες συναντώνται για πρώτη φορά στη μελανόμορφη αγγειογραφία[80], ενώ ειδικότερα για τη συγκεκριμένη παράσταση τα πρότυπα μπορούν, για μια ακόμη φορά, να αναζητηθούν στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Προνόμου, και ειδικότερα σε παραστασεις του όπως αυτη του επώνυμου κρατήρα του στη Νεάπολη, αλλά και στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Δίνου[81] γενικότερα

---

[76] Πρόκειται για την παρασταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11074 [ARV^2 1185, 17 CVA Madrid ii (1944) III I d σ 9, πίν 14 3] που χρονολογείται στα τέλη του 5ου αι π.Χ

[77] McPhee (1997), passim και ειδικότερα σ 255

[78] Στο γάμο ως αφορμή για την οργάνωση συμποσίου αναφέρονται ο Πίνδαρος, Ολυμπιόνικος VII 7-8, ο Αριστοφάνης, Όρνιθες 132 και ο Πλούταρχος, Συμποσιακά προβλήματα IV 3,1 και V 5,2 Πρβλ Carpenter (1997), 65-66, όπου ανάλογα ερμηνεύονται ορισμένες αντίστοιχες παραστάσεις μελανόμορφων αγγείων

[79] Του κανόνα αυτού εξαιρούνται οι εταίρες Για το θέμα, βλ Dentzer (1982), σ 121 κ ε , 286-287 Cooper-Morris (1990), σ 80 σημ 45 Bookidis (1990), σ 91 Βλ και παρακάτω σ 268 σημ 40

[80] Η πρωιμότερη παράστασή τους πρέπει να είναι αυτή ενός αμφορέα με λαιμό στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 70995 [ABV 110, 32 Para 44 Τιβέριος (1976), σ 131 αρ 42, πίν 22-23] που χρονολογείται στα μέσα του 6ου αι π Χ περίπου

[81] Πρβλ την παράσταση της Β όψης του αποσπασματικά σωζόμενου κρατήρα του Ζωγράφου του Δίνου στη Bologna, Museo Civico 283 [Para 457 Βλ παραπάνω σ 15 σημ 36] που χρονολογείται στη δεκαετία 420-410 π.Χ Με αφορμή τη συγκεκριμένη παράσταση ο McPhee (1973), σ 35-36 κάνει λόγο για επιδράσεις της γλυπτικής και

Στο σημείο αυτό, για να ολοκληρωθεί η εξέταση των παραστάσεων με στατικό χαρακτήρα και πρωταγωνιστές το ζεύγος Διονύσου-Αριάδνης, θα πρέπει να αναφέρουμε τις παραστάσεις τεσσάρων αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου Στην παράσταση της Β όψης ενός κιονωτού κρατήρα μιας ιδιωτικής συλλογής της Γερμανίας (MEL 14 *πίν 7Β*), που χρονολογείται στις αρχές της πρώιμης περιόδου, η σύνθεση οργανώνεται σε δύο ομάδες των τριών μορφών[82] Στην ομάδα δεξιά εικονίζεται η Αριάδνη καθιστή σε ένα βράχο, στραμμένη προς τα δεξιά και κρατώντας θύρσο, με έναν Σάτυρο δίπλα της που ετοιμάζεται να της προσφέρει ένα λουλούδι Το βλέμμα της είναι στραμμένο προς τα πίσω προς το πρόσωπο του Διονύσου Ο θεός κρατά με το δεξί του χέρι το θύρσο, στολισμένο με ταινία, και στηρίζει το προτεταμένο αριστερό του χέρι στον αριστερό της ώμο. Εκτός από την κατεύθυνση των βλεμμάτων τους ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της σχέσης τους δηλώνεται επιπλέον και με την τοποθέτηση των θύρσων τους σε παράλληλη διάταξη Αριστερά από την ισορροπημένη αυτή σύνθεση έχουμε μια δεύτερη ομάδα, με έναν Σάτυρο καθιστό ανάμεσα σε δύο Μαινάδες[83]

Ως μορφές Διονύσου και Αριάδνης μπορούν να ερμηνευθούν και οι δύο κεντρικές μορφές στην Α όψη ενός καλυκωτού κρατήρα της μέσης περιόδου στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4920 (MEL 29 *πίν. 11Γ*). Σε αυτήν την παράσταση χρησιμοποιείται για την απόδοσή τους ο ίδιος εικονογραφικός τύπος με εκείνον του κρατήρα στη Γερμανία, με μόνη διαφορά ότι, λόγω έλλειψης χώρου, το πρωταγωνιστικό ζεύγος πλαισιώνουν μόνο δύο Σάτυροι. Το ίδιο μοτίβο, ανεστραμμένο, απαντάται και στην παράσταση μιας πελίκης από το εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου (MEL 5 *πίν 2Β*), με την Αριάδνη όρθια αυτήν τη φορά να ακουμπά με οικειότητα το προτεταμένο αριστερό της χέρι στο δεξιό ώμο του

παραπέμπει στον τρόπο παράστασης των θεών-θεατών της πομπής των Παναθηναίων στη ζωφόρο του Παρθενώνα.

[82] Πρβλ. παρακάτω, σ 283-284

[83] Για τη συμμετρία που χαρακτηρίζει τις συνθέσεις του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, βλ αναλυτικότερα παρακάτω σ 283-284. Ειδικά στην παράσταση του συγκεκριμένου κρατήρα για την απόδοση των μορφών ακολουθείται επιπλέον και ένας κάθετος άξονας συμμετρίας, που τονίζει ακόμη περισσότερο το κέντρο της παράστασης

καθιστού Διονύσου[84] Στην παράσταση, τέλος, μιας υδρίας στη Νεάπολη, Museo Nazıonale 2375 (MEL 75 *πίν 26A*) απαντάται ένας λίγο διαφοροποιημενος εικονογραφικός τύπος, σε ό,τι αφορά τη μορφή του Διονύσου ο θεός παριστάνεται με το αριστερό του πόδι λυγισμένο να στηρίζεται σε ενα βράχο, έτοιμος να προσφερει μια ταινία ή ένα λουλούδι στην καθιστή σύντροφό του[85]

Σε όλες τις παραστάσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, οι μορφές του Διονύσου και της Αριάδνης βρίσκονται σε άμεση σχέση μεταξύ τους και φαίνεται ότι είναι εξίσου σημαντικές για την παράσταση. Εξαίρεση του κανόνα αποτελεί η παράσταση της Α όψης ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 στο Παρίσι, Bıbliothèque Natıonale - Cabınet des Medaılles et d'Antıques 434 (LOU 8 *πίν 68Γ*), στην οποία η μοναδική πρωταγωνιστική μορφή είναι αυτή της Αριάδνης[86] που χορεύει παίζοντας τύμπανο (και με τη συνοδεία του διπλού αυλού που παίζει ο Σάτυρος που παριστάνεται κοντά στην αριστερή λαβή), ενώ ο Διόνυσος μετατρέπεται σε έναν απλό θεατή της παράστασης Λαμβάνοντας υπόψη τη συγκεκριμένη παράσταση αλλά και τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω για την απεικόνιση του Διονύσου και της Αριάδνης ανάμεσα σε μέλη του θιάσου τους

---

[84] Ο Beazley, περισσότερο επιφυλακτικός στην κρίση του, κάνει λόγο για Μαινάδα Όμως η χειρονομία οικειότητας ανάμεσα στη συγκεκριμένη γυναικεία μορφή και τον Διόνυσο και το έντονα διακοσμημένο ένδυμά της δηλώνουν ότι η θέση της διαχωρίζεται από εκείνη της Μαινάδας που παριστάνεται συμμετρικά απέναντί της. Επιπλέον, η συνομιλία της με τον Διόνυσο αποκτά ένα σαφές ερωτικό περιεχομένο με την τοποθέτηση ενός λαγου στα πόδια της Ο ιδιαίτερος χαρακτήρας της σχέσης των δύο μορφών τονίζεται επιπλεον με την τοποθέτηση στο ύψος του ώμου, και μάλιστα ακριβώς πάνω από τα κεφάλια τους, δύο Ερώτων, που ετοιμάζονται να τους στεφανώσουν Η Αριάδνη να ακουμπά το χέρι της στον ώμο του Διονύσου απεικονίζεται πιθανότατα και στην παράσταση ενος κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Montesarcıo T. 121 (MONT 7 *πίν 73A*)

[85] Και στην παράσταση της υδρίας αυτής ο Beazley χαρακτηρίζει την καθιστή γυναικεια μορφή ως μορφή Μαινάδας. Όμως η προσφορά ταινίας ή άνθους από τον όρθιο απέναντί της Διόνυσο, ο διάκοσμος του ενδύματός της και τα στραμμένα βλέμματα όλων των υπόλοιπων μορφών στο συγκεκριμένο ζεύγος δηλώνουν ότι και εδώ πρέπει να έχουμε την Αριάδνη Με την παράσταση ενός Έρωτα πάνω από τα κεφάλια τους δηλώνεται ότι πρόκειται για μια σκηνή ερωτικής συνομιλίας Διονύσου και Αριάδνης

[86] Η κεντρική της θέση στην παράσταση και η επιμέλεια στην απόδοση της μορφής της (με τη χρήση επίθετου λευκού χρώματος και κυρίως με το ακτινωτό της διάδημα και τα υπόλοιπα κοσμήματα) αφήνουν ελάχιστες αμφιβολίες για την ταυτότητά της

χωριστά στις δύο όψεις ενος αγγειου[87], μπορεί να αναγνωρίσει κανείς την Αριάδνη ως σημαντικο μέλος του διονυσιακού θιάσου και σε παραστάσεις, από τις οποιες απουσιάζει ο Διόνυσος

Ως Αριάδνη μπορεί να ερμηνευθεί και η θυρσοφόρος καθιστή μορφή της παράστασης της Α όψης του επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου του Ribbesbuttel (RIB 1 *πίν 80Α*) Ενισχυτικά στοιχεία μιας τέτοιας ταύτισης αποτελούν το μεγαλύτερο μέγεθός της και η ιδιαίτερη θέση της στην παράσταση οπως επίσης το γεγονός ότι με τη χρήση επίθετου λευκου χρώματος για την απόδοση των γυμνών μελων του σώματός της και κυριως χάρη στο ακτινωτό της διάδημα[88] διαφοροποιείται αισθητά από τη μορφή της απλής Μαινάδας της δεξιάς λαβής Την Αριαδνη ανάμεσα σε δύο Σατύρους[89] θέλησε πιθανότατα να απεικονίσει και ο Ζωγραφος M_1 στην παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 06 1021.214 (MEL 50 *πίν 17Β*) Για να αποδώσει μάλιστα τη μορφή της Αριάδνης στον κρατήρα αυτό υιοθέτησε τον ίδιο εικονογραφικο τύπο[90] με αυτόν που χρησιμοποιείται και στις παραστάσεις του κιονωτού κρατήρα της ιδιωτικής συλλογής της Γερμανίας (MEL 14 *πίν 7Β*) του

---

87 Βλ τα όσα ειπώθηκαν αναλυτικότερα παραπάνω σ 97-98 σχετικά με τον κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg (ΑΜΥΜ 1 *πίν 41Α Β*) και την κυλικα του Ζωγραφου Q (JEN 94)

88 Μια τέτοια ερμηνεία ενισχύεται επιπλέον από το γεγονός ότι το ίδιο εικονογραφικό σχημα χρησιμοποιει ο συγκεκριμένος αγγειογράφος και στην παράσταση του κρατήρα στο Παρίσι, Musée du Louvre G 510 (RIB 2 *πίν. 80Β*), στον οποίο στη θέση της Αριαδνης ο Διόνυσος δέχεται τις προσφορές μελών του θιασου

89 Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι σε όλες αυτές τις παραστάσεις (RIB 1 *πίν 80Α*, RIB 2 *πίν 80Β*, MEL 50 *πίν 17Β*) υιοθετούνται παρόμοιοι εικονογραφικοί τύποι Τη σε κατατομή αποδοσμένη μορφή του Σατύρου της αριστερής λαβής διαδέχεται η μορφη της καθιστής και στραμμένης προς τα δεξιά μορφή της θυρσοφόρου Αριάδνης με το σώμα της αποδοσμένο σε στάση τριών τετάρτων Μπροστά της στέκεται ένας δεύτερος Σάτυρος με το σώμα του αποδοσμένο επίσης σε στάση τριών τεταρτων, ενω η σκηνη συμπληρώνεται με τη μορφή μιας καθιστής Μαινάδας, αποδοσμένης σε κατατομή Κατα τη γνώμη μου οι ομοιότητες αυτές δεν είναι τυχαίες αλλά οφείλονται σε επίδραση ενος κοινού προτύπου

90 Αντίθετα, ως μορφές απλών Μαινάδων θα πρέπει μάλλον να ερμηνευθούν οι καθιστες γυναικείες μορφές σε παραστάσεις, όπως αυτή ενός κιονωτού κρατήρα στη Ferrara Museo Archeologico Nazionale di Spina 8918 (MEL 17 *πίν 8Α*) και εκείνη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στο Παρίσι, Musée du Louvre G 512 (MEL 51 *πίν 18Α*)

καλυκωτού κρατήρα στη Ferrara (MEL 29 *πίν. 11Γ*) και της υδρίας στη Νεάπολη (MEL 75 *πίν. 26Α*) που αναφέραμε παραπάνω. Η μόνη διαφορά είναι ότι από την παράσταση του κρατήρα της Νέας Υόρκης απουσιάζει ο Διόνυσος. Κρίνοντας από το ακτινωτό διάδημα, το επίθετο λευκό χρώμα στα γυμνά της μέλη (κάτι που δεν παρατηρείται στις υπόλοιπες γυναικείες μορφές της παράστασης), την κεντρική της θέση στην παράσταση και τη χειρονομία του "ανακαλύπτεσθαι"[91] ως Αριάδνη μπορεί να ερμηνευθεί και η καθιστή γυναικεία μορφή στην παράσταση ενός κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala στην Αθήνα, ΕΑΜ 12197 (UPS 13 *πίν. 85Α*). Με ακόμη μεγαλύτερη ασφάλεια μπορεί να εκφραστεί κανείς, τέλος, στην περίπτωση της παράστασης της Α όψης ενός κρατήρα της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1033 (LOND 3 *πίν. 66Α*) αναφορικά με την καθιστή γυναικεία μορφή: η μορφή αυτή, που φέρει επίθετο λευκό χρώμα στα γυμνά μέλη και μια ψευδοεπιγραφή δίπλα στο κεφάλι της, ετοιμάζεται να δεχτεί τις ταινίες που τις προσφέρουν οι παριστάμενοι Σάτυροι και Μαινάδες[92]. Ασφαλώς και εδώ πρέπει να έχουμε την Αριάδνη.

Στην ολιγοπρόσωπη σύνθεση του μεταλλίου μιας κύλικας τύπου Β του Ζωγράφου M_1 στο Παρίσι, Musée du Louvre C 10984 (MEL 100 *πίν. 32Α*), εξαιτίας του περιορισμένου χώρου που προσφέρεται, η απόδοση τιμών στο πρόσωπο της Αριάδνης δηλώνεται συνοπτικά με την παράσταση ενός και μόνο Σατύρου απέναντί

---

[91] Για τη χειρονομία των "ανακαλυπτηρίων" που παραπέμπει εικονογραφικά σε σκηνές γάμου, βλ. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 33. Oakley-Sinos (1993), σ. 7, 25-26. Reeder (1995), σ. 430 και κυρίως Oakley, J., The Anakalypteria, AA (1992), σ. 113-118.

[92] Και στην περίπτωση της παράστασης της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9100 (LOND 4 *πίν. 66Β*) που εντάσσεται επίσης στην Ομάδα της Β Όψης του Λονδίνου F 81, ως Αριάδνη μπορεί να χαρακτηριστεί η γυναικεία μορφή με το επίθετο λευκό χρώμα στα γυμνά μέλη που κρατά τύμπανο. Με το δεξί χέρι υψωμένο στη χειρονομία του "ανακαλύπτεσθαι" φαίνεται να δέχεται την ταινία που της προσφέρει ο ένας Σάτυρος, παρακολουθώντας ταυτόχρονα τον άλλο Σάτυρο που κινείται προς τα δεξιά. Οι δύο αυτές παραστάσεις, στις οποίες, παρόλο που δεν εικονίζεται ο Διόνυσος, η προβαλλόμενη γυναικεία μορφή ερμηνεύεται ως Αριάδνη, αποτελούν περιληπτικές αποδόσεις της παράστασης της Α όψης ενός κρατήρα της ίδιας Ομάδας στο Λονδίνο, British Museum F 81 (LOND 2 *πίν. 65Α*). Στην παράσταση αυτή η μορφή με τύμπανο και θύρσο, στο πρόσωπο της οποίας στρέφεται το βλέμμα του Διονύσου, ενώ ταυτόχρονα τις άκρες του ενδύματός της αγγίζει ένας πάνθηρας, το ιερό ζώο του θεού, δεν μπορεί να είναι μια απλή Μαινάδα, όπως τη χαρακτήρισε ο Beazley (ARV^2 1442, 2), αλλά ξανά η Αριάδνη.

της που κρατά ρυτό και δίσκο με προσφορες Το εικονογραφικό σχήμα της καθιστής Αριαδνης και του όρθιου Σατύρου μπροστά της[93] χρησιμοποιείται σε δύο ακόμη παραστάσεις μεταλλίων αγγειων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεαγρου σε μια κυλικα τύπου Β στην Enserune, Musée de l´Oppidum (MEL 101 *πίν 32Β*) και σε μια κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι στην Κόρινθο, Αρχαιολογικό Μουσείο C 71 337 (MEL 123 *πίν 35Α*)[94], όπου οι κινήσεις των Σατύρων είναι ιδιαίτερα έντονες[95]

Η παράσταση ενός Σατύρου και όχι μιας Μαινάδας να αποδίδει τιμές στην Αριάδνη είναι βέβαια κάτι αναμενόμενο για το συγκεκριμένο εργαστήριο, καθώς στους συνεργάτες αγγειογράφους του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου είναι γνωστό ότι άρεσε η αντιπαράθεση ανδρικών και γυναικείων μορφών, καθιστών

---

[93] Στις παραστάσεις ορισμένων άλλων αγγείων του εργαστηρίου (MEL 98 *πίν 31Α*, MEL 104, MEL 105 *πίν 31Β*, MEL 142 *πίν 38Β* και MEL 143 *πίν 38Γ*), όπου επίσης χρησιμοποιειται το εικονογραφικό αυτό σχήμα, η γυναικεία μορφή που εικονίζεται πρέπει να είναι μια απλή Μαινάδα

[94] Δυσκολίες για μια τέτοια ταύτιση στην κύλικα της Κορίνθου (MEL 123 *πίν. 35Α*) δημιουργεί η απεικόνιση της Αριάδνης με ακάλυπτο στήθος, που είναι γνωστή απο απεικονίσεις της Αφροδίτης [Πρβλ για παράδειγμα τη θεά του μεταλλίου μιας κύλικας του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 4)] Η χρήση του τύπου στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και για την απεικόνιση της Ελένης (MEL 32 *πίν 12Β*, MEL 79 *πίν 27Β*) αποδεικνύει όμως ότι ο συγκεκριμένος αγγειογράφος χρησιμοποιούσε τον τύπο αυτό για την απόδοση όχι μόνο της Αφροδίτης αλλά και άλλων γυναικών, που ήταν γνωστές για την ομορφιά τους Εξίσου τολμηρός στην έκφραση είναι και ο Ζωγράφος του Montesarchio T 121, καθώς στην παράσταση ενός κρατήρα του (MONT 6 *πίν 72Δ*) απεικονίζει την Αριάδνη ημίγυμνη (μόνο με ένα λοξά ριγμένο ιμάτιο να καλύπτει το κατώτερο τμήμα του σώματός της) να κρατά δάδα και να στέκεται απέναντι από τον Διόνυσο

Για το θέμα του γυμνού στην αρχαία ελληνική τέχνη και την ερμηνεία του, βλ Himmelmann, N , Nudita ideale, Memona dell´antico nell´arte italiana 3, Tonno 1985, σ 199-278 Neumer-Pfau, W., Die nackte Liebesgöttin Aphroditestatuen als Verkorperung des Weiblichkeitsideals in der griechisch-hellenistischen Welt. VisRel 4-5 (1985-1986), σ 205-219 Bonfante, L , Nudity as a Costume in Classical Art, AJA 93 (1989), σ 543-570 Bohm, S., Die nackte Göttin Zur Ikonographie und Deutung unbekleideter weiblicher Figuren in der fruhgriechischen Kunst, Mainz 1990.

[95] Για τη συμπλήρωση της μορφής του Σατύρου της κύλικας στην Enserune (MEL 101 *πίν. 32Β*), πρβλ τη μορφή του ορχούμενου Σατύρου στην παράσταση του υπόστατου του κρατήρα στο Paul Getty (MEL 12 *πίν 4Β*) και για εκείνη του Σατύρου της κύλικας στην Κόρινθο (MEL 123 *πίν 35Α*) τη μορφή του ηλικιωμένου Σατύρου στην παράσταση ενός κρατήρα στις Βρυξέλλες, Musées Royaux d´Art et d´Histoire R 276 (WD 3 *πίν 90Δ*)

και όρθιων, ακίνητων και "εν κινήσει"[96]. Η ίδια λογική διέπει και τις παραστάσεις απόδοσης τιμών στο Διόνυσο από Μαινάδες[97].

Επιστρέφοντας στην αναζήτηση της Αριάδνης σε πολυπρόσωπες συνθέσεις αγγείων με μεγάλες διαστάσεις, η μορφή της μπορεί επίσης να αναγνωριστεί στην παράσταση ενός κρατήρα κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 13894 στο Hobart, University of Tasmania, John Elliott Classics Museum 26 (ATHEN 3 *πίν. 47E*)[98]. Σε αυτήν παριστάνεται όρθια να κρατά τύμπανο. Την πλαισιώνουν δύο Σάτυροι και δύο Μαινάδες. Η μια μάλιστα της προσφέρει ένα δίσκο με προσφορές. Κρίνοντας από τις παραστάσεις ενός καλυκωτού κρατήρα κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 στην Havana, Museo Nacional de Bellas Artes 175 (ATH 6 *πίν. 44A.B*) και ενός κωδωνόσχημου του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 στο Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques 434 (LOU 8 *πίν. 68Γ*), που ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, όπου η Αριάδνη εικονίζεται να χορεύει προς τιμήν του Διονύσου παίζοντας τύμπανο, η ίδια θα μπορούσε να αναγνωριστεί, ακόμη και όταν δεν εικονίζεται ο θεός, χωρίς μεγάλες επιφυλάξεις[99] και σε άλλες παραστάσεις

---

[96] Πρβλ. τις παραστάσεις σε μετάλλια κυλίκων και πινακίων (MEL 98 *πίν. 31A*, MEL 104, MEL 105 31B, MEL 142 *πίν. 38B* και MEL 143 *πίν. 38Γ*), όπου εικονίζονται δύο μέλη του θιάσου, μια Μαινάδα και ένας Σάτυρος. Βλ. επίσης παρακάτω σ. 283-284.

[97] Ειδικά για παραστάσεις μεταλλίων, πρβλ. την παράσταση μιας κύλικας από το εμπόριο έργων τέχνης (MEL 128 *πίν. 37A*). Βλ. και την παράσταση της Β όψης του επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου του Οινομάου (OIN 2 *πίν. 76Δ*), στην οποία ένας Σάτυρος ετοιμάζεται να προσφέρει μια ταινία στην καθιστή Αριάδνη, τη στιγμή που μια Μαινάδα που στέκεται μπροστά από τον καθιστό Διόνυσο επαναλαμβάνει την ίδια χειρονομία.

[98] Για την οργάνωση των μορφών στο χώρο και το συγκεκριμένο εικονογραφικό τύπο της όρθιας Αριάδνης, πρβλ. την παράσταση του επώνυμου κρατήρα του ίδιου αγγειογράφου στην Αθήνα, ΕΑΜ 13895 (ATHEN 1 *πίν. 48A*). Η γυναικεία μορφή στο κέντρο της παράστασης (με το επίθετο λευκό χρώμα στα γυμνά της μέλη και ακτινωτό διάδημα, τη χειρονομία των ανακαλυπτηρίων και τα βλέμματα όλων, συμπεριλαμβανομένου και του ίδιου του θεού, στραμμένα πάνω της) δε φαίνεται να είναι παρά την επιφύλαξη του Beazley (ARV^2 1443, 1) άλλη από την Αριάδνη.

[99] Με τη χρήση επίθετου λευκού χρώματος για τα γυμνά μέλη της (στον κρατήρα WD 3 *πίν. 90* επιπλέον και με την επιμελημένη κόμμωση) διαφοροποιείται από τις υπόλοιπες παριστανόμενες Μαινάδες, ενώ με την τοποθέτησή της σε κεντρική θέση στην παράσταση και τη συγκέντρωση των βλεμμάτων όλων των υπόλοιπων μορφών πάνω της δηλώνεται ο πρωταγωνιστικός της ρόλος.

αγγείων του ίδιου εργαστηρίου (ATH 4 *πίν. 43Α.Β*, ATH 5 *πίν. 44Ε*, ATH 8 *πίν. 44Γ*, LOND 5 *πίν. 65Γ*, LOUV 5, WD 3 *πίν. 90Δ*).

Στο σημείο αυτό, αφού ολοκληρώθηκε η παρουσίαση των παραστάσεων που σχετίζονται με την Αριάδνη, κρίνεται απαραίτητη μια σύντομη ανακεφαλαίωση. Σε ό,τι αφορά τη μορφή αυτή καθαυτή, διαπιστώνεται καταρχήν ότι εξαιτίας της έλλειψης οποιασδήποτε αναφοράς των γραπτών πηγών σε κάποιο χαρακτηριστικό αντικείμενο, με το οποίο συνδεόταν άμεσα, και της απουσίας ενός συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου[100], τα περιθώρια για λάθος αναγνώριση και σύγχυσή της με μια απλή Μαινάδα[101] είναι συχνά μεγάλα. Κατά συνέπεια, η ταύτισή της δε μπορεί να γίνεται πάντοτε με απόλυτη βεβαιότητα[102]. Σε ό,τι αφορά τις επιμέρους απεικονίσεις της, αυτές συνήθως δεν μπορούν να συνδεθούν με συγκεκριμένα επεισόδια της ζωής της. Το μόνο που μπορεί να υποθέσει κανείς σχετικά είναι ότι πρόκειται για

---

[100] Από τη στιγμή της εμφάνισής της ανάμεσα στα μέλη του διονυσιακού θιάσου σε παραστάσεις μελανόμορφων αγγείων, δανείζεται φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και εικονογραφικούς τύπους των Μαινάδων και εικονίζεται κρατώντας συνήθως θύρσο ή τύμπανο. Βλ. σχετικά Schöne (1987), σ. 66. Paul-Zinserling (1994), σ. 42.

[101] Ο Beazley, προσεκτικός στις εκφράσεις του, κάνει συνήθως λόγο για Μαινάδες και μόνο σε ορισμένες περιπτώσεις διατυπώνει με ερωτηματικό την υπόθεση της απεικόνισης της ίδιας της Αριάδνης, όπως για παράδειγμα στην παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου της Τήλου στην Κοπεγχάγη, Nationalmuseet 279 [ARV^2 1425, 8]. Για το σχετικό προβληματισμό, βλ. επίσης Fehr (1971), σ. 91. Dentzer (1982), σ. 124. LIMC VIII (1997), σ. 785 λ. Mainades (Krauskopf, I., Simon, E.).

[102] Τα προβλήματα της ερμηνείας της σε παραστάσεις μελανόμορφων αγγείων σχολιάζει η Christopoulou-Mortoja (1964), σ. 36 κ.ε. Αναφερόμενος σε ορισμένες επίσης πρώιμες παραστάσεις ο Carpenter (1986), σ. 21-25 ταυτίζει την θεά που εικονίζεται απέναντι από τον Διόνυσο με την Αφροδίτη και όχι με την Αριάδνη. Σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις της εποχής που εδώ μας ενδιαφέρει, τα πράγματα είναι περισσότερο εύκολα. Αυτό οφείλεται στη χρήση στοιχείων χαρακτηριστικών για την απόδοση της μορφής της Αριάδνης, όπως η χειρονομία των "ανακαλυπτηρίων", το ακτινωτό διάδημα, τα πλούσια ενδύματα και η χρήση λευκού χρώματος για τα γυμνά μέλη της, στοιχεία που δεν εντοπίζονται στις γυναικείες μορφές που την συνοδεύουν. Με απόλυτη βεβαιότητα για την ταύτισή της μπορεί να εκφραστεί κανείς βέβαια μόνο στην περίπτωση της παράστασης στη μια εξωτερική όψη της κύλικας χωρίς πόδι τύπου I του Ζωγράφου Q στο Παρίσι (JEN 94) που αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 98), στην οποία η εικονιζόμενη μορφή συνοδεύεται από επιγραφή.

μεταγενεστερα των γάμων τους επεισοδια[103], καθώς οι αγγειογράφοι παριστανοντας την Αριαδνη ισότιμη με τον Διόνυσο να απολαμβάνει τις ίδιες τιμές με αυτον από τα μελη του θιασου του[104] (κάποτε μάλιστα και χωρίς αυτόν) αναφέρονται μαλλον στην αθανατη[105], χάρη στον Δία, σύζυγο του θεου

Ως τόπος δράσης νοείται άλλοτε το φυσικό τοπίο (όπου δηλώνονται βράχοι και άνθη) και άλλοτε κάποιο διονυσιακό ιερό (όταν εικονίζεται ένας βωμός ή σπανιότερα κιόνες[106]) Αξίζει εδώ να σχολιαστεί αναλυτικά η παράσταση ενός θραύσματος από καλυκωτό κρατήρα στην Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0392 (ATH 3 *πίν 43Γ*) που μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να αποδοθεί στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 Στην παράσταση αυτή καταβλήθηκε η προσπαθεια να αποδοθεί σε ένα δεύτερο επίπεδο, με ασυνήθιστα λεπτομερειακό για την εποχή τρόπο, και ο ναός του θεού συγκεκριμένα, διαπιστώνεται το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για την απόδοση της ανωδομής του παριστανόμενου τετρακιόνιου ναΐσκου, εσωτερικά ακόμη και των φατνωμάτων Βέβαια, το τελικο αποτέλεσμα δεν είναι ιδιαίτερα πειστικό και ρεαλιστικό, καθώς το κτίριο αποκτά δύο διαφορετικούς άξονες βάθους εξαιτίας της ασυμφωνίας στον τρόπο παράστασης των κιόνων και της στέγης του!

Οι εικονογραφικοί τύποι και τα σχήματα που χρησιμοποιούνται για την απόδοση του Διονύσου, της Αριάδνης και του χώρου, όπου αυτοί κινούνται, δεν

---

[103] Αν ήθελε κανείς να κατηγοροποιήσει τις σχετικές παραστάσεις και να τις τοποθετήσει σε μια υποτυπώδη χρονική σειρά [πρβλ Metzger (1951), σ 116, 142], θα ανέφερε πρώτα αυτές των ιερών γάμων, του συμποσίου και της πορείας των δυο, έπειτα εκεινες της Αριάδνης ως συντρόφου του Διονύσου και, τέλος, της Αριάδνης ως μεμονωμένης μορφής και ισότιμης του θεού να απολαμβάνει τιμές από τα μέλη του θιάσου

[104] Στα παραδοσιακά μέλη προστίθενται Έρωτες και Νίκες, ενώ ο συνολικός τους αριθμός εξαρτάται από το σχήμα και το μέγεθος του χώρου του κάθε αγγείου που προσφερεται για διακόσμηση

[105] Ησίοδος, Θεογονια 947-949

[106] Για παραστάσεις βωμών, βλ αναλυτικότερα παραπάνω σ 88-89 σημ 12-13 Για την απόδοση αρχιτεκτονικών στοιχείων, για παράδειγμα κιόνων, βλ Meyer, M , Manner mit Geld Zu einer rotfigurigen Vase mit Alltagsszene, JdI 103 (1988), σ 87-125, κυρίως 95 κ ε Για την απεικόνιση κτιρίων στην αττική αγγειογραφία γενικότερα, βλ Richter, G M A , Perspective in Greek and Roman Art, London 1970, σ 17 κ ε. Junker, K , Der altere Tempel im Heraion am Sele Verzierte Metopen im architektonischen Kontext, Köln 1993, σ 94 κ ε , σημ 555

αποτελούν ευρήματα των αγγειογράφων των αρχών του 4ου αι π Χ αλλά επαναληψεις τύπων γνωστών από κεραμικά εργαστήρια της προηγούμενης γενιάς Πρόκειται για δημιουργίες καλλιτεχνων, όπως του Ζωγραφου του Προνόμου και του Ζωγράφου του Κάδμου Το έργο των τελευταίων εντάσσεται με τη σειρά του σε μια γενικότερη εικονογραφικη παράδοση Τα πρότυπα για τη διαμόρφωση της παραδοσης αυτής πρέπει να αναζητηθούν σε προγενέστερες παραστάσεις, κυρίως της Ομάδας του Πολυγνωτου, στο εργαστήριο του οποίου εντοπίζεται εξάλλου μια ιδιαίτερη προτίμηση στα θέματα διονυσιακού χαρακτήρα

Αναφορικά με την εμμονή των αγγειογράφων από τα τέλη του 5ου αι κ ε. στην απεικόνιση της Αριάδνης ως νύφης δίπλα στον Διόνυσο, είναι πιθανό ότι αυτή σχετίζεται με την ιστορική πραγματικότητα της εποχής Πράγματι, μετά το τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου και την επιστροφή στις χαρές της ειρηνικης ζωής, είναι λογικο να προτιμάται ως θεμα η Αριάδνη εξαιτίας του γάμου της με ένα θεό και της αθανασίας που κέρδισε χάρη σε αυτόν μετατράπηκε σε μορφή-πρότυπο για τις συγχρονες γυναίκες Εφόσον συνεκτιμηθει η αναφορά του Ξενοφώντα[107] στην αναπαράσταση της θεϊκής ένωσης Διονύσου-Αριάδνης κατά τη διάρκεια του συμποσίου που παρέθεσε ο Καλλίας και των συνεπειών που είχε αυτή σε όλους τους συμποτες, μπορεί κανείς να καταλήξει στο συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο θέμα έχαιρε μεγάλης δημοτικότητας την ίδια εποχή και ανάμεσα στους άνδρες

Ένα άλλο ερώτημα που προκύπτει είναι κατά πόσο το συγκεκριμένο θέμα, στο οποίο αναφέρεται ο Ξενοφώντας, θα μπορούσε να έχει απασχολήσει ευρύτερα τη σύγχρονη θεατρική σκηνή Στην υπόθεση της έμμεσης, τουλάχιστον, αναφοράς των αγγειογραφικών παραστάσεων σε αντίστοιχα σατυρικά δράματα[108] συνηγορεί το

---

[107] Για το συγκεκριμένο χωρίο του Συμποσίου του Ξενοφώντα, βλ σ 97-100 σημ 71

[108] Το σατυρικό δράμα εισάγεται στην Αθήνα γύρω στα 500 π Χ από τον Πρατίνα από το Φλειούντα [βλ Pohlenz, M , Das Satyrspiel und Pratinas von Phleious, Seidensticker (1989), σ 29 κ ε] Γενικά για το σατυρικό δράμα, βλ Brommer (1959), passim Bieber (1961), σ 1-17, 84-85 Χουρμουζιάδης (1974), passim Του ίδ (1984), passim Seidensticker (1989), passim Σε ό,τι αφορά τον εντοπισμό επιδράσεων σατυρικών δραμάτων σε παραστάσεις με Σατύρους, βλ Webster (1967a), passim Trendall-Webster (1971), passim Shapiro (1994), passim Simon (1982), passim Της ίδ , Seidensticker (1989), σ 362-403 (σχετικά με Αισχύλεια σατυρικά δράματα) Kossatz-Deissmann (1978), passim (επιδράσεις αισχύλειων σατυρικών δραμάτων σε κατωιταλιωτικά αγγεία). Ειδικά για τα σατυρικά δράματα και τις παραστάσεις αγγείων του τέλους του 5ου π Χ και των

γεγονος οτι σε πολλές σχετικές παραστάσεις ο χώρος κατακλύζεται από Σατύρους με εντονα θεατρικές κινήσεις και Παπποσιληνούς, που φορούν τους γνωστούς από θεατρικές παραστάσεις "μαλλωτούς χιτώνες"[109], ενώ σε θεατρικά κοστούμια παραπέμπουν συχνά και τα πλούσια διακοσμημένα ενδυματα των υπόλοιπων μορφων[110] Μια τέτοια υπόθεση ενισχύεται επιπλέον από το γεγονός ότι θεατρικοί αγώνες περιλαμβάνονταν στο πρόγραμμα διαφόρων διονυσιακών γιορτών και ο θεός που τιμούσαν με προσφορές και αναθήματα μετά από μια νικηφόρα διδασκαλία δεν ήταν αλλος από τον Διόνυσο[111]

Στο ερώτημα κατά πόσο η προτίμηση αυτή από δραματουργούς και αγγειογράφους στο επεισόδιο της ιερογαμίας Διονύσου-Αριάδνης θα μπορούσε να έχει και κάποια ιδιαίτερη θρησκευτική σημασία, δεν είναι εύκολο[112] να δοθεί μια απάντηση, ειδικά σε ό,τι αφορά τον προσδιορισμό της διονυσιακής γιορτής, η οποία θα μπορούσε να περιλαμβάνει κάποιο αντίστοιχο δρώμενο Ορισμένες υποθέσεις διατυπώθηκαν αναφορικά με τον ιερό γάμο του θεού με τη Βασίλιννα[113] κατά τη διάρκεια του εορτασμού των Ανθεστηρίων, χωρίς όμως και πάλι να είναι σαφές σε ποιό βαθμό το συγκεκριμένο δρώμενο συνδεόταν με το γάμο του θεού με την Αριάδνη[114] Το μόνο αδιαμφισβήτητο γεγονός είναι ότι ο Διόνυσος και η Αριάδνη, οι

αρχων του 4ου αι , βλ LIMC VIII (1997), σ 1125 λ Silenoi (Simon, E) όπως και στις σ 100 σημ 72, 148, 157-158, 163-164 σημ 121-124 της παρούσας εργασίας

[109] Για τους "μαλλωτούς" χιτώνες, βλ Simon (1982), σ 142-145 Της ίδ , LIMC VIII (1997), σ 1125 λ Silenoi. Για την εμφάνιση των Παπποσιληνών και των Σατύρων γενικότερα, βλ Jouan, F , Personnalité et costume du choeur satyrique, Dioniso 61 (1991), σ. 25-38

[110] Για τα πλούσια διακοσμημένα θεατρικά κοστούμια, βλ Kossatz-Deissmann (1978), σ 85 κ ε

[111] Για τις αναθέσεις θεατρικών προσωπείων και εικόνων σε κάποιο ιερό του Διονύσου, πρβλ τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω σ 101 σημ 74.

[112] Paul-Zinserling (1994), σ 44

[113] Εξαιτίας της έλλειψης κάποιας σχετικής γραμματειακής αναφοράς, η φύση αυτής της ένωσης είναι δύσκολο να προσδιοριστεί [βλ Pickard-Cambridge (1988), σ 11-12 Hamilton (1992), σ 53-56] Κάποια στοιχεία της αναγνωρίστηκαν σε ορισμένες παραστασεις [βλ Simon (1963), passim]

[114] Με λίγες εξαιρέσεις [βλ Deubner (1932), σ 100 κ.ε , σ 106 σημ 1 Carpenter (1997), σ 66-67] οι περισσότεροι μελετητές δέχονται τη σύνδεση του προσώπου της Βασίλιννας με εκείνο της Αριάδνης, αναγνωρίζοντας βέβαια την έλλειψη επαρκών αποδείξεων [βλ Simon (1963), σ 12, 20 Της ίδ (1983), σ 97 Kerenyi (1976), σ 305 Parke (1977), σ

πρωταγωνιστές αυτού του ιερού γάμου, αποτελούσαν πρόσωπα-πρότυπα για τους απλούς θνητούς.

II.1.3 Ο Διόνυσος και ο θίασός του

Οι παραστάσεις διονυσιακού περιεχομένου που απαντώνται με τη μεγαλύτερη συχνότητα στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. είναι εκείνες με το Διόνυσο να κάθεται ανάμεσα σε μέλη του θιάσου του και να δέχεται τις τιμές και τις προσφορές τους.

Μια από τις εντυπωσιακότερες αποδόσεις απαντάται στην Α όψη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στη Bologna, Museo civico 329 (MEL 39 *πίν. 14Γ*) του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου. Στο κέντρο της παράστασης εικονίζεται ο Διόνυσος κρατώντας θύρσο με συμφυείς βότρεις[115] να παρακολουθεί τη Μαινάδα που βρίσκεται πίσω του και παίζει τύμπανο[116], ενώ μπροστά του διακρίνεται η μορφή και μιας δεύτερης, πανομοιότυπης Μαινάδας. Τα πλούσια διακοσμημένα ενδύματα των τριών αυτών κεντρικών μορφών της παράστασης και οι διαστάσεις του κρατήρα προδίδουν ότι πρόκειται για ένα έργο της πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου. Η πραγματικά σπάνια απόδοση του Διονύσου με χιτωνίσκο και εμβάδες δεν πρέπει να θεωρηθεί τυχαία, αλλά να συνδεθεί με έναν γνωστό, αν και

---

112 κ.ε. Burkert (1983), σ. 233. Schöne (1987), σ. 66. Avagianou (1991), σ. 177-197]. Η υπόθεση αυτή ενισχύεται επιπλέον από την προβολή του Διονύσου ως μονογαμικού (με εξαίρεση των περιπετειών του στα "Διονυσιακά" του Νόννου, για τις οποίες βέβαια δεν μπορεί να καθοριστεί κατά πόσο επηρεάστηκαν από πηγές της ελληνιστικής περιόδου ή πρωιμότερων χρόνων).

[115] Ο τύπος του θύρσου με συμφυείς βότρεις εντοπίζεται επίσης σε έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Προνόμου (πρβλ. την παράσταση ενός κρατήρα του στη Μαδρίτη που θα μας απασχολήσει παρακάτω σ. 115 σημ. 123), ο οποίος βρέθηκε κάποια στιγμή στο ίδιο εργαστήριο με τον Ζωγράφο του Μελεάγρου. Εμφανίζεται επίσης σε έργα καλλιτεχνών της Ομάδας του "απλούστερου στιλ". Πρόκειται συγκεκριμένα για έργα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 (LON 11 *πίν. 62Γ*), του Ζωγράφου του Montesarchio T. 121 (MONT 1 *πίν. 72Α*), του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (NA 4 *πίν. 75Α*) και της Ομάδας της Βουδαπέστης (BUD 1 *πίν. 49Α*) που επηρεάστηκαν με τη σειρά τους από τον Ζωγράφο του Προνόμου.

[116] Κρίνοντας μάλιστα από την κλίση του κεφαλιού της προς τα πίσω φαίνεται ότι ταυτόχρονα τραγουδά. Για τους εικονογραφικούς τύπους των ορχούμενων Μαινάδων γίνεται αναλυτική αναφορά παρακάτω σ. 119-120 σημ. 139-142.

όχι τόσο διαδεδομένο αυτήν την εποχή, εικονογραφικό τύπο του θεού[117]. Την παράσταση, τέλος, συμπληρώνουν οι μορφές τριών Σατύρων και ενός Έρωτα που πλησιάζει για να στεφανώσει τον Διόνυσο.

Το εικονογραφικό σχήμα με τη μορφή του καθιστού Διονύσου στο κέντρο της παράστασης ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους χρησιμοποιείται στο συγκεκριμένο εργαστήριο για να αποδοθεί το ίδιο θέμα και σε πελίκες της προχωρημένης πρώιμης περιόδου (MEL 6, MEL 7 *πίν. 2Δ.Ε*)[118] όπως επίσης και σε κωδωνόσχημους κρατήρες (MEL 42 *πίν. 15Β*, MEL 43 *πίν. 16Γ*, MEL 66 *πίν. 23Α*, MEL 67, MEL 68 *πίν. 23Β*) της μέσης περιόδου. Απαντάται επίσης σε παραστάσεις κωδωνόσχημων κρατήρων που αποδίδονται σε αγγειογράφους άλλων σύγχρονων κεραμικών εργαστηρίων[119]. Σε ό,τι αφορά τις κύλικες, στις εξωτερικές όψεις οι παριστανόμενες μορφές περιορίζονται κατά κανόνα σε τρεις, με αυτήν του Διονύσου σε κεντρική και πάλι θέση[120], ενώ στο χώρο του μεταλλίου σε δύο[121].

---

[117] Τον τύπο του Διονύσου με χιτωνίσκο και εμβάδες πρέπει να γνώρισε ο Ζωγράφος του Μελεάγρου στο εργαστήριο του δασκάλου του, του Ζωγράφου του Δίνου. Πρβλ. την παράσταση ενός λέβητα στην Αθήνα, ΕΑΜ 14500 [ARV² 1152, 4. Carpenter (1997), σ. 102, πίν. 41]. Για παραστάσεις του θεού με χιτωνίσκο και εμβάδες, κυρίως σε σκηνές Γιγαντομαχίας, βλ. γενικότερα Carpenter (1997), σ. 18-20.

Χιτωνίσκο και ιμάτιο ριγμένο στους ώμους του φορά ο γενειοφόρος Διόνυσος και στην παράσταση του λαιμού στην Α όψη του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω στο Ruvo, Museo Jatta 1501 [ARV² 1338, 1. Βλ. παρακάτω σ. 299 σημ. 73] του τέλους του 5ου αι. π.Χ., ενώ και στην παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 31) παριστάνεται γενειοφόρος με χιτωνίσκο και χλαμύδα αυτήν τη φορά.

Για τους διαφόρους τύπους ενδυμάτων του θεού κατά εποχή, βλ. γενικά Haubner, D.M., Die Tracht des Gottes Dionysos in der griechischen Kunst, Wien 1972.

[118] Στις πελίκες η παράσταση εμπλουτίζεται με περισσότερες μορφές μελών του θιάσου, που αποδίδονται σε ένα δεύτερο ανώτερο επίπεδο. Ο τρόπος αυτός παράστασης απαντάται για πρώτη φορά σε παραστάσεις σωμάτων ελικωτών κρατήρων του κύκλου του Ζωγράφου των Νιοβιδών. Βλ. σχετικά McPhee (1973), σ. 34-35.

[119] Βλ. ενδεικτικά αυτές του Ζωγράφου της Μαδρίτης 11016 (MADR 1, MADR 2 *πίν. 71Δ*, MADR 3 *πίν. 71Ζ*, MADR 4), του Ζωγράφου του Montesarchio T. 121 (MONT 6 *πίν. 72Δ*, MONT 7 *πίν. 73Α*, MONT 8 *πίν. 73Γ* και MONT 10 *πίν. 73Β*) και εκείνη της Α όψης του λαιμού ενός ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ATH 2 *πίν. 42Δ*).

[120] Εξαιρείται η κύλικα χωρίς πόδι τύπου II στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 36*), έργο των αρχών της πρώιμης περιόδου του Ζωγράφου M_1, στις εξωτερικές όψεις της οποίας παριστάνονται τέσσερις συνολικά μορφές, με εκείνη του Διονύσου

Στο σύνολο σχεδόν αυτών των παραστάσεων, ο Διόνυσος εικονίζεται γυμνος, να κάθεται πανω στο ιμάτιό του και να δέχεται τις τιμές από τα μέλη του θιάσου του Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του θεου φαινεται ότι έγινε γνωστός στο εργαστήριο του Ζωγράφου του από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Δινου[122], στο οποιο εντοπίζεται η πρωιμότερη απεικόνιση του Διονύσου γυμνού να κάθεται στο ιμάτιό του Επιδράσεις της τελευταίας εντοπίζονται και στην παράσταση της Α όψης ενός καλυκωτού κρατήρα στη Μαδρίτη, που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου[123] Με τη σειρά του ο Ζωγράφος του Προνόμου επηρέασε το εργο πολλών αγγειογράφων της Ομάδας του "απλούστερου στιλ". Από τους τελευταίους αξίζει να αναφερθεί εδώ ονομαστικά ο Ζωγράφος των Αθηνών 12255 Ειδικότερα σε έναν καλυκωτό κρατήρα της συλλογής του κόμη Lagunillas (ΑΤΗ 6 *πίν 44Α Β*), που στιλιστικά βρίσκεται κοντά σε αυτόν, εντοπίζονται εμφανείς ομοιοτητες ως προς την απόδοση του Διονύσου της ανώτερης ζώνης και του

αναπόφευκτα σε όχι κεντρική θέση Η μορφή του Διονύσου μετατοπισμένη από το κέντρο της σκηνής απαντάται και σε παραστάσεις κωδωνόσχημων κρατήρων (MEL 33 *πίν 12Α*, MEL 47 *πίν 16Β*) Σε άλλες περιπτώσεις κωδωνόσχημων κρατήρων (MEL 45 *πίν 16ΣΤ*, MEL 69 *πίν 22Γ*) παριστάνονται συνολικά τέσσερις μορφές, όπως συμβαίνει και στην κύλικα του Λονδίνου (MEL 127 *πίν 36*) Αυτές οι διαφοροποιήσεις ως προς τη θέση του Διονύσου στην παράσταση και ως προς τον αριθμό των παριστανόμενων μορφων πρεπει να οφείλονται στην επίδραση εικονογραφικών σχημάτων αγαπητών για την απόδοση θεμάτων σε κιονωτούς και καλυκωτούς κρατήρες του εργαστηρίου του Ζωγραφου του Μελεάγρου, με τη διακόσμηση των οποίων ασχολήθηκε σε μεγάλο βαθμο κατά τη διάρκεια της πρώιμης περιόδου

[121] Βλ ενδεικτικά την παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας χωρίς πόδι τύπου II (MEL 128 *πίν 37Α*) της πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου και πάλι, στην οποία πολλά στοιχεια της σύνθεσης είναι κοινά με εκείνα της παράστασης του κρατήρα στη Bologna (MEL 39 *πίν. 14Γ*) Το εικονογραφικό σχήμα του καθιστού Διονύσου και της ορχούμενης Μαιναδας απέναντί του επαναλαμβάνεται επίσης στο μετάλλιο μιας κύλικας χωρίς πόδι του Ζωγράφου Q (JEN 113)

[122] Πρόκειται για την παράσταση της Α όψης ενός ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Δίνου στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1024 (ARV^2 1152, 8 Βλ παραπάνω σ 99 σημ 68) που χρονολογείται περίπου το 420 π Χ.

[123] Πρόκειται για την παράσταση ενός καλυκωτού κρατήρα από το Calvi(,) στη Μαδριτη Museo Arqueológico Nacional 11011 [ARV^2 1336, 1 Βλ παρακάτω σ 301 σημ 81] που χρονολογείται κοντά στο 400 π.Χ. Αναφερόμενος στην παράσταση αυτή ο Metzger (1951), σ 132 κάνει λόγο για επιδράσεις της Μεγάλης Ζωγραφικής

Σάτυρου ακριβώς από κάτω του με ανάλογες μορφές στον επώνυμο κρατήρα του Ζωγράφου του Προνόμου[124].

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθούν και πέντε παραστάσεις, στις οποίες τον θεό δεν τον πλησιάζει ένα από τα συνηθισμένα μέλη του θιάσου του αλλά μια Νίκη[125]. Η τελευταία κρατώντας ένα δίσκο με προσφορές, στην παράσταση του επώνυμου κρατήρα της Ομάδας της Βουδαπέστης (BUD 1 *πίν. 49Α*) κρατώντας επιπλέον και μια τριφυλλόσχημη οινοχόη[126], εικονίζεται απέναντι από τον Διόνυσο που την υποδέχεται προτάσσοντας το αριστερό του χέρι για να δεχτεί τις προσφορές της. Καθώς όλες οι σχετικές παραστάσεις αποδίδονται σε αγγειογράφους της Ομάδας του "απλούστερου στιλ", θα πρέπει σε αυτές να αναζητηθεί ένα κοινό πρότυπο, ένα από τα στοιχεία του εικαστικού ρεπερτορίου που κληρονόμησαν κατά τη διάρκεια της μαθητείας τους σε κάποιο εργαστήριο του τέλους του 5ου αι.[127] Αυτή η ασυνήθιστη παρουσία της Νίκης σε παραστάσεις με διονυσιακό περιεχόμενο στις αρχές του 4ου αι. συνδέθηκε με μια γενικότερη συγχώνευση στοιχείων από

---

[124] Με τη μορφή του Διονύσου στο συγκεκριμένο κρατήρα της Μαδρίτης, πρβλ. επίσης τη μορφή του θεού σε δύο ακόμη έργα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 2 *πίν. 42Γ*, ΑΤΗ 3 *πίν. 43Γ*).

[125] Στις δύο ήδη γνωστές [βλ. McPhee (1973), σ. 227-228] παραστάσεις Νίκης ανάμεσα στα μέλη ενός Διονυσιακού θιάσου (ERB 4 *πίν. 52Δ* και BUD 1 *πίν. 49Α*) μπορούν να προστεθούν χωρίς αμφιβολία και οι παραστάσεις δύο ακόμη αγγείων (AMYM 1 *πίν. 41Α* και ATHEN 2 *πίν. 48Γ*). Επίσης και στην αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση ενός κρατήρα, το στιλ του οποίου παραπέμπει στον Ζωγράφο της Νεάπολης 3245 και στην Ομάδα της Βουδαπέστης (ΝΑ 5 *πίν. 74Γ*), η μορφή απέναντι από τον Διόνυσο δεν είναι η μορφή μιας απλής Νύμφης ή Μαινάδας [όπως τη χαρακτηρίζει ο Robinson (1933), σ. 123 αρ. 143, πίν. 88.143]. Αντίθετα, όπως προδίδεται από το τμήμα ανάμεσα στον κάνθαρο του Διονύσου και τον αριστερό ώμο της γυναικείας αυτής μορφής, όπου διακρίνεται ένα τμήμα φτερών, πρόκειται ξανά για τη μορφή μιας Νίκης.

[126] Το εικονογραφικό αυτό σχήμα με τη Νίκη απέναντι από τον Διόνυσο θυμίζει κάποιες ανάλογες πρωιμότερες παραστάσεις του θεού ανάμεσα σε μέλη του θιάσου του, όπου σπένδει ο ίδιος [βλ. σχετικά Simon (1953), passim. Moraw (1998), σ. 193].

[127] Στο συμπέρασμα αυτό καταλήγει και ο McPhee (1973), σ. 227-228 παραπέμποντας συγκεκριμένα στην αντίστοιχη παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Κάδμου στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11074 (ARV^2 1185, 17. Βλ. παραπάνω σ. 102 σημ. 76).

διάφορους μυθολογικούς κύκλους[128]. Κάποιοι μελετητές θεωρούν ότι συμβολίζει την ευτυχισμένη ζωή και τη νίκη εναντίον του θανάτου[129].

Μια άλλη ομάδα απαρτίζουν οι ολιγάριθμες παραστάσεις του Διονύσου με το θιάσό του, στις οποίες ο θεός εικονίζεται ανακεκλιμένος[130]. Στις παραστάσεις ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Montesarchio T. 121 (MONT 4 *πίν. 72B*) και ενός του τρόπου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (MEL 70 *πίν. 23Γ*) η κλίνη καλύπτεται με μια δορά[131] και ο θεός κρατά θύρσο, ενώ στην παράσταση του υπόστατου του κρατήρα του ίδιου εργαστηρίου στο Paul Getty (MEL 12 *πίν. 3Δ*) η κλίνη του θεού καλύπτεται και πάλι[132] με βαρύτιμα υφάσματα[133] και ο θεός κρατά

---

[128] Αυτό φαίνεται να ισχύει και στην περίπτωση της διείσδυσης σε σκηνές διονυσιακού περιεχομένου και μορφών του κύκλου της Αφροδίτης, που οφείλεται πιθανότατα σε επιδράσεις θεατρικών παραστάσεων [πρβλ. Paul-Zinserling (1994), σ. 17].

[129] Σε σκηνές Γιγαντομαχίας η παρουσία της δίπλα σε κάποιο θεό προδικάζει το τελικό αποτέλεσμα, ενώ σε σκηνές με πρωταγωνιστή τον Ηρακλή ερμηνεύεται ως σύμβολο της νίκης του εναντίον του θανάτου. Για νίκη εναντίου του θανάτου κάνει λόγο και ο McPhee (1973), σ. 227-228. Μια τέτοια ερμηνεία δικαιολογεί την παρουσία της Νίκης και στην παράσταση ενός άλλου αγγείου (ERB 4 *πίν. 52Δ*) δίπλα στον Διόνυσο και την αθάνατη χάρη σε αυτόν Αριάδνη.

[130] Ανακεκλιμένος ο Διόνυσος παριστανόταν βέβαια μερικές φορές ήδη από την ύστερη Αρχαϊκή Περίοδο. Βλ. ενδεικτικά την παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 73749 [ARV^2 355, 39. CVA Firenze iii (1959), σ. 7, πίν. 84, 116.9. McPhee (1973), σ. 37 κ.ε.] που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Colmar και χρονολογείται γύρω στα 500 πΧ.

[131] Ο Διόνυσος ανακεκλιμένος πάνω σε δορά πάνθηρα απαντάται σε παραστάσεις αγγείων που στιλιστικά συνδέονται στενά με τον Ζωγράφο του Δίνου [πρβλ McPhee (1997), σ. 250]. Βλ. ενδεικτικά την παράσταση μιας πελίκης στις Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 3451 [ARV^2 1159, 1] του Ζωγράφου του Somzee όπως επίσης και εκείνη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Αγοράς στην Αθήνα P 10016 [ARV^2 1156, 9] από την Αθήνα. Στην παράσταση ενός καλυκωτού κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1024 (ARV^2 1152, 8. Βλ. παραπάνω σ. 99 σημ. 68) του Ζωγράφου του Δίνου ανάλογος είναι και ο τύπος του Σατύρου που κάθεται πάνω σε δορά και παίζει κιθάρα.

[132] Παρόμοιος είναι ο εικονογραφικός τύπος που χρησιμοποιείται για την απεικόνιση του ανακεκλιμένου Διονύσου και στην περίπου κατά ένα τέταρτο αιώνα μεταγενέστερη – σύμφωνα με το σχήμα και τις διαστάσεις του αγγείου - παράσταση του επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου των Αθηνών 13894 (ATHEN 2 *πίν. 48Γ*).

κανθαρο[134] Ο συγκεκριμενος εικονογραφικός τυπος του ανακεκλιμένου Διονυσου απανταται για πρωτη φορα στην αττική αγγειογραφία[135] σε μια παράσταση του τελευταιου τεταρτου του 5ου αι π Χ που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Δινου[136] Στην παρασταση αυτη ο αγγειογράφος, ξεφεύγοντας από την παραδοση[137] του

---

[133] Η Matheson (1995), σ 153-154 αναφερόμενη στις κλίνες χωρίς ορατα ποδια, που κατα τη γνωμη της δινουν την εντύπωση ενός "μαγικού χαλιού", παρατηρεί ότι πρόκειται για ένα τύπο γνωστό από τα τέλη του 5ου αι που γίνεται ιδιαίτερα αγαπητός σε διονυσιακες σκηνες του 4ου αι

[134] Για τη στενή σχέση του κανθάρου με τον Διόνυσο, βλ Carpenter (1986), σ 118 κ ε , 177 κ ε Shapiro (1989), σ 91 Hedreen (1992), σ 88-90 Με κάνθαρο στο προτεταμένο δεξι του χερι ο Διόνυσος απαντάται επίσης σε αγγεία του Ζωγράφου της Νεαπολης 3245 και της Ομάδας της Βουδαπέστης (που ανήκουν στην Ομάδα του "απλούστερου στιλ") Τις περισσοτερες μαλιστα φορές ο κάνθαρος αυτός αποδίδεται με επίθετο λευκο χρώμα Στα παραδείγματα "λευκών" κανθάρων που αναφέρει ο McPhee (1987), σ 292 αρ 54, πίν 57 μπορει επισης να προστεθει και εκεινο της παράστασης μιας πελικης στη Νέα Υορκη, Metropolitan Museum of Art 75 2 27 [ARV^2 1159, 2 Richter-Hall (1936), σ 193-194 αρ 153, πίν 152 Oakley, Oakley κ ά (1997), σ 261, εικ 2] που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Somzee και χρονολογείται στα 420-410 π Χ

[135] Αυτός ο εικονογραφικός τύπος του θεού είναι γνωστός και από τη σύγχρονη πλαστική Πρόκειται για τον τύπο του Διονυσου του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα (μορφη D) [βλ Brommer (1963), σ 7 κ ε , πίν 26-32 Harrison (1967), σ 27 (που τον ταυτίζει με τον Ηρακλή) Pochmarski (1974), σ 79] που, ως γνωστόν, ολοκληρωθηκε το 432 π Χ Την ίδια εποχή με ολοένα και μεγαλύτερη συχνότητα συναντώνται σε παραστασεις αγγειων μορφές θνητών και θεών να κάθονται με τον ίδιο τρόπο πάνω στα ιμάτια τους, οπως και ο Ηρακλής πάνω στη λεοντή

[136] Προκειται για την παράσταση ενός λέβητα στο Βερολίνο, Antikensammlungen 2402 [ARV^2 1152, 3 Addenda^2 336 Hahland (1930), πίν 12a Carpenter (1997), σ. 86-87, 98-99, πιν 35Β] που χρονολογείται περίπου στα 420-410 π.Χ Τον ίδιο τύπο υιοθετεί και ο συνεργάτης του Ζωγράφου του Δίνου, Ζωγράφος του Somzee, στην παράσταση της Α οψης μιας συγχρονης πελίκης στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 75 2 27 (ARV^2 1159, 2 Βλ παραπάνω σ 118 σημ 134) με μόνη διαφορά ότι ο Διόνυσος παριστάνεται γενειοφόρος

Στα τέλη του 5ου αι π Χ χρονολογούνται επίσης δύο ανάλογες παραστάσεις, αυτή της Α όψης του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Κάδμου στο Ruvo, Museo Jatta 1093 [ARV^2 1184, 1 Βλ παραπάνω σ 15 σημ 38] και εκείνη του ελικωτού κρατήρα του Πολίονα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 9376 [ARV^2 1171, 1 Berti-Guzzo (1993), σ 283 αρ 230]

γενειοφόρου θεού, τον παρουσιάζει νεαρό, αγένειο και με μακριά, μαζεμένα πίσω[138] μαλλιά (με εξαίρεση δύο βοστρύχους που πέφτουν ελεύθερα στους ώμους).

Επιστρέφοντας στην παράσταση του υπόστατου του κρατήρα στο Paul Getty (MEL 12 *πίν. 5B*), παρατηρείται ότι ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι μορφές που περιστοιχίζουν τον Διόνυσο, κυρίως αυτές των Μαινάδων που χορεύουν "ακροποδητί" με το λαιμό έντονα λυγισμένο και το κεφάλι τους να πέφτει προς τα πίσω[139]. Ο εικονογραφικός αυτός τύπος εκφράζει κατά γενική ομολογία[140] την κατάσταση έκστασης, στην οποία βρίσκονται οι αντίστοιχες ορχούμενες μορφές. Πρόκειται για έναν τύπο που απαντάται από παλιά στην αττική αγγειογραφία[141], γνωστό επίσης και έξω από τα όρια της, κυρίως από παραστάσεις αναγλύφων[142].

---

[137] Πρόκειται για μια παράδοση ευρύτερα διαδεδομένη ανάμεσα στα μέλη της Ομάδας του Πολυγνώτου [βλ. Matheson (1995), σ. 153. Carpenter (1997), σ. 86]. Ενδεικτικά βλ. την παράσταση της στάμνου στο Παρίσι, Musée du Louvre G 406 [ARV^2 1028, 12. CVA Louvre iii (1925), III I d σ. 6, πίν. 10,2.9].

[138] Με τη νέα αυτή τάση της αττικής αγγειογραφίας συμφωνεί και η σύγχρονη σχεδόν σχετική αναφορά στις "Βάκχες". Συγκεκριμένα στο στίχο 235, σχολιάζοντας την εμφάνιση του θεού, ο Ευριπίδης αναφέρει:

"...ξανθοῖσι βοστρύχοισιν εὐοσμῶν κόμην...",

ενώ στο στίχο 353 αναφέρεται σε έναν

" ... θηλύμορφον ξένον...".

Για ανάλογους τύπους παράστασης του θεού στην πλαστική, βλ. Cain, H.U., Dionysos - "Die Locken lang, ein halbes Weib? Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke, München 10.11.1997-28.2.1998, München 1997 (όπου δίνεται όλη η σχετική βιβλιογραφία).

[139] Πρβλ. τις ανάλογες παραστάσεις δύο κρατήρων (ERB 13 *πίν. 54B* και ATH 6 *πίν. 44A.B*) του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ".

[140] Βλ. Arias-Hirmer-Shefton (1962), σ. 330. McNally (1978), σ. 121. Heinrichs (1987), σ. 105. Schöne (1987), σ. 146-150. Αντίθετα, η προσπάθεια του Dodds (1951), σ. 273 να συνδέσει το συγκεκριμένο τύπο με χωρία από τις Βάκχες του Ευριπίδη δεν έγινε ευρύτερα δεκτή.

[141] Βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις:

α) μιας αρυβαλλοειδούς ληκύθου που βρισκόταν κάποτε στο Βερολίνο, Antikensammlungen F 2471 [ARV^2 1247, 1. Lezzi-Hafter (1988), πίν. 143D, 144-145] του Ζωγράφου της Ερέτριας

β) του πώματος μιας πυξίδας στο Λονδίνο, British Museum E 775 από την Ερέτρια [ARV^2 1328, 92. Burn (1987), σ. 79-80, πίν. 19α. Carpenter (1997), σ. 115, πίν. 45A. LIMC VIII

Μεγάλες ομοιότητες με τη σύνθεση του κρατήρα στο Paul Getty, τόσο ως προς τις στασεις και τα χαρακτηριστικα των ορχούμενων Μαινάδων όσο και ως προς την απόδοση του Διονύσου σε στάση τριών τετάρτων, παρουσιάζει εκείνη στο λαιμό της Α όψης ενός ελικωτού κρατηρα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 5081 (ΑΤΗ 2 *πίν 42Γ*)[143] όπως και η λίγο πρωιμότερη στο λαιμό της Α όψης ενός ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω[144] Και στις τρεις αυτές περιπτώσεις θα πρέπει να αναζητηθεί ένα κοινό υπόδειγμα, ενώ στις δύο τελευταίες ειδικότερα μπορεί να γίνει λόγος για πιθανή συνεργασία του Ζωγράφου του Τάλω με τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 στο ίδιο εργαστήριο Τέλος, αυτή η παραγωγή ελικωτών κρατήρων με μνημειακές διαστάσεις και ασυνήθιστα υψηλή για την εποχή ποιότητα απόδοσης θα πρέπει πιθανοτατα να

(1997), σ 785 λ Mainades 33 (Krauskopf, I , Simon, E)] του τρόπου του Ζωγράφου του Μειδία Οι συγγραφείς του σχετικού λήμματος στον τόμο του LIMC VIII τη συνδέουν με τις "Βάκχες" του Ευριπίδη, λόγω του ότι στην παράσταση εικονίζονται μόνο Μαινάδες και

γ) της Α όψης του ελικωτού κρατήρα στη Bologna, Museo Civico 283 (Para 457 Βλ σ 15 σημ 36) και επώνυμου έργου του Ζωγράφου του Δίνου

[142] Πρβλ την παράσταση ενός μεταλλικού κρατήρα στο Βερολίνο [Züchner (1938), passim LIMC VIII (1997), σ 785 λ Mainades 30 (Krauskopf, I , Simon, E.)] που χρονολογείται στα τέλη του 5ου / αρχές του 4ου αι , όπως και εκείνες πολλών νεοαττικών αναγλυφων (βλ ενδεικτικά Touchette, L -A , The Dancing Maenad Reliefs Continuity and Change in Roman Copies, London 1995) που θεωρούνται αντίγραφα αττικών πρωτοτύπων του τέλους του 5ου αι π.Χ Με ποιό μνημείο θα μπορούσαν να συνδεθούν πολλά από τα τελευταία, δεν είναι γνωστό Έχουν προταθεί η βάση ενός αγάλματος από ένα ναό του Διονύσου και ένα χορηγικό μνημείο σε ανάμνηση της νικηφόρας διδασκαλίας των "Βακχών" του Ευριπίδη το 406/5 π.Χ. [βλ. Real (1973), σ 99-100, πίν. 14-15 (για μια εκτενή μελέτη των τύπων τους) Burn (1987), σ. 79-80 Γιαλούρης (1994), σ 258 αρ 151 Touchette (1995), ό.π., σ 11 κ ε]

[143] Ο συγκεκριμένος αγγειογράφος χαρακτηρίζεται από μια εμμονή στη διακόσμηση καλυκωτών κρατήρων με παραστάσεις διονυσιακού χαρακτήρα Σε τρία ακόμη αγγεία που συνδέονται με αυτόν (ΑΤΗ 4 *πίν. 43Α.Β*, ΑΤΗ 5 *πίν 44Ε*, ΑΤΗ 6 *πίν 44Α Β*) χρησιμοποιούνται οι ίδιοι εικονογραφικοί τύποι για την παράσταση ορχούμενων Μαινάδων. Επιπλέον, με την τοποθέτηση βωμών στο ύψος των λαβών όχι απλά οριοθετούνται οι παραστάσεις αλλά ταυτόχρονα ορίζεται και ο φανταστικός χώρος δράσης

[144] Πρόκειται για τον κρατήρα στο Ruvo, Museo Jatta 1501 [ARV^2 1338, 1 Βλ παρακάτω σ 299 σημ 73] από το Ruvo

συνδεθει με συγκεκριμενες απαιτησεις ενος πλουσιου αγοραστικου κοινου κυριως εκτος Αττικης[145]

Απο τις παραστασεις διονυσιακων χορων[146] στο σημειο αυτο αξιζει να αναφερθει αναλυτικοτερα και εκεινη του επωνυμου κρατηρα του Ζωγραφου του Nostell στην Οξφορδη, Ashmolean Museum 1954 230 (ΝΟ 1 *πιν 75Β*) καθως προκειται για μια απο τις ελαχιστες περιπτωσεις, οπου μπορει να προσδιοριστει ο χορος που εκτελειται απο τη σταση της ορχουμενης γυναικειας μορφης[147] διαπιστωνεται οτι η τελευταια με τη συνοδεια της μουσικης ενος διπλου αυλου και ανεβασμενη σε ενα τραπεζι μπροστα απο την κλινη του Διονυσου και του Ηφαιστου[148] επιδίδεται στην εκτελεση του 'οκλασματος'[149], γνωστου απο τις γραμματειακες πηγες[150]

---

[145] Κατι τετοιο φαινεται να αποδεικνυεται απο την ευρεση τους σε νεκροπολεις της Μεγαλης Ελλαδας με χαρακτηριστικοτερο ολων το παραδειγμα της Spina απο την οποια προερχονται πολλοι ελικωτοι κρατηρες του τελους του 5ου και των αρχων του 4ου αι οπως επισης και πολλοι κιονωτοι κρατηρες θεμα το οποιο μας απασχολησε παραπανω σ 20-21 30-31

[146] Γενικα για παραστασεις διονυσιακων χορων σε ερυθρομορφα αγγεια, βλ Schone (1987) σ 111-115 Γενικες αναφορες σε χορους προς τιμην του Διονυσου και τη σημασια τους στο πλαισιο της διονυσιακης λατρειας γινονται επισης απο τους Πλατωνα Νομοι 815c Λουκιανος Περι Ορχησεως 22 Απολλοδωρος, Βιβλιοθηκη 2 2 2 Ο χορος προς τιμην ενος θεου η μιας θεας αποτελουσε βεβαια ενα φαινομενο ευρυτερα διαδεδομενο στην ελληνικη λατρεια [βλ Tolle R , Fruhgriechische Reigentanze Waldsassen 1964 σ 80 κ ε Haldene J A Musical Instruments in Greek Worship, GaR 13 (1966) σ 98 κ ε]

[147] Χαρακτηριστικα στοιχεια αποτελουν ο λυγισμενος κορμος της το ανυψωμενο δεξι ποδι και τα παραλληλα προτεταμενα χερια της

[148] Τον Ηφαιστο αναγνωριζουν οι Beazley (1939) σ 30 Metzger (1951) σ 126 Gasparri C , LIMC III (1986), σ 470 λ Dionysos 559 Schone (1987) σ 77 Schafer (1997) σ 92-96 Αντιθετη ειναι μονο η Paul-Zinserling (1994), σ 35 αναγνωριζοντας στο προσωπο του νεου συμποτη διπλα στον Διονυσο εναν απλο θνητο και συγκεκριμενα έναν διονυσιακο μυστη δανειζομενη μια πρόταση των Schmidt Trendall και Cambitoglou [βλ Schmidt κ α (1976), σ 114] για την ερμηνεια αναλογων παραστασεων κατωιταλιωτικων αγγειων Τα κατωιταλιωτικα αγγεια με εξαρχης σαφη ταφικη χρηση δεν θα πρεπει ομως να συγχεονται με τα αντιστοιχα αττικα καποια απο τα οποια μπορει επισης να κατεληγαν στον ταφο αλλα σιγουρα ως αγαπημενα προσωπικα αντικειμενα θα μπορουσαν να συνοδευουν αρχικα για δεκαετιες ολοκληρες καποιον "εν ζωη"

Ένα στοιχειο που ενισχυει την αποψη αναγνωρισης του Ηφαιστου στη συγκεκριμενη μορφη προσφερει επιπλεον η παρασταση ενος καλυκωτου κρατηρα απο τη Γελα στον

Ο συγκεκριμενος χορός φαινεται οτι ηταν ιδιαιτερα δημοφιλης στην Αθήνα στα τελη του 5ου αι π Χ και τις αρχες του 4ου αι , οπως μαρτυρειται απο το γεγονος οτι τοσο οι γραμματειακές πηγές οσο και οι περισσοτερες σχετικές παραστασεις ανήκουν σε αυτήν την εποχή[151] Κατά γενικη ομολογια[152] θεωρειται οτι προκειται για ενα χορό ανατολικής προέλευσης[153] που πέρασε στη λατρεία του

Ακραγαντα, Museo Regionale R 167 [ARV² 1347 Metzger (1951), σ 125-126 αρ 33 πιν 16 1 LIMC III (1986), σ 470 λ Dionysos 560 (Gasparri, C)] του τελους του 5αι , που ο Beazley τον συγκρινει με το έργο του Ζωγράφου του Lugano Στην παράσταση του κρατήρα αυτου έχουμε την τυχη η πανομοιότυπη εικονογραφικα μορφή του αγενειου ανδρα που παίζει κότταβο και παριστανεται δίπλα στη μορφή του γενειοφορου Διονύσου που κρατά θύρσο να συνοδεύεται απο επιγραφή με το όνομα ΗΦΑΙΣΤΟΣ Προκειται λοιπον πιθανότατα και στις δύο περιπτώσεις για παραστάσεις του συμποσίου που ακολουθησε μετα την επιστροφή του Ηφαίστου στον Όλυμπο χάρη στη μεσολάβηση του Διονύσου Για το θεμα του συμποσίου αυτού, βλ αναλυτικότερα Metzger (1951), σ 127 κ ε Froning (1971), σ 67 κ ε Cremer (1981), passim Schone (1987), σ 72 κ ε

149 Γενικα για το οκλασμα, βλ Weege, F , Der Tanz in der Antike, Halle 1926, σ 97 κ ε Schweizer, B , Der Paris des Polygnot Hermes 71 (1936), σ 288-294, κυριως 291-293 Beazley (1939), σ 30 κ ε , αρ 82 Metzger (1951), σ 148-153 Trumpf-Lyritzaki, M Griechische Figurenvasen des Reichen Stils und der spaten Klassik, Bonn 1969, σ 137 κ ε Rack, W , Zum Barbarenbild in der Kunst Athens im 6 und 5 Jahrhundert v Chr Bonn 1981, σ 149 Schafer (1987), σ 92 κ ε Paul-Zinserling (1994), σ 40-41, 46

150 Ο Ξενοφωντας, Αναβαση 6 1 10-12 αναφερόμενος στο όκλασμα που εκτελειται κατα τη διαρκεια ενός συμποσίου προς τιμήν μιας ξένης πρεσβείας το χαρακτηρίζει ως περσικο χορο Ο δε Αριστοφάνης, Θεσμοφοριάζουσες 1172-1175 εισήγαγε το χορό αυτο και στη θεατρική σκηνη

151 Για καταλόγους των παραστάσεων αυτών, βλ Brommer (1989), σ 488-489

152 Βλ Metzger (1951), σ 150 κ ε McPhee (1973), σ 141 Paul-Zinserling (1994), σ 40-41 Μονο ο Schafer (1997), σ 92 κ ε υποστηρίζει ότι ο συγκεκριμένος χορος εκτελουνταν από εταίρες και σε απλά συμποσια

153 Εκτος από τη ρητή αναφορά του Ξενοφώντα, Ανάβαση 6 1.10 σε ένα "περσικο" χορο την ανατολική καταγωγή του χορού προδίδει και η ενδυμασια των παριστανομενων χορευτών Βλ ενδεικτικα τις παραστάσεις δυο κρατήρων του Ζωγραφου του Νικια

α) ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στο Aleppo, Museum [ARV² 1333, 11 Beazley (1937) σ 23-25 αρ 60 Metzger (1951), σ 149 αρ 81, πιν 21 2 McPhee (1973), σ 140 κ ε Brommer (1989), σ 488 αρ 3] και

β) ενός καλυκωτού κρατήρα στο Harvard, Fogg Museum 1925 30 11 [ARV² 1334, 25 Metzger (1951), σ 149 αρ 83, πίν 20 2 Brommer (1989), σ 488 αρ 4] Στους κρατήρες αυτους οι ορχουμενες μορφές αποδίδονται με πλουσια διακοσμημενα ενδυματα

Διονύσου από τη λατρεια του ανατολικης (συγκεκριμενα φρυγικής) καταγωγης Σαβαζιου[154], στον οποίο αναφέρεται επανειλημμένα ο Αριστοφάνης[155], και ο οποίος ίσως εικονίζεται στην αττική αγγειογραφία σε μια παράσταση της δεκαετίας 440-430 π Χ [156]

ανατολικής προέλευσης ενω στην περίπτωση του κρατηρα του Ζωγράφου του Nostell (ΝΟ 1 *πίν 75Β*) ανατολικής προέλευσης φαινεται να είναι μόνο το κάλυμμα της κεφαλης της ορχουμενης μορφης

[154] Γενικα για τον Σαβάζιο, βλ ML IV (1909-1915), 232-264 λ Sabazios (Eisele) RE I A_2 (1920) 1540-1551 λ Sabazios (Schafer, H) EAA VI (1965), 1041-1044 λ Sabazio (Gallina, A) LIMC VIII (1997), σ 1068-1071 λ Sabazios (Gicheva, R)

[155] Τον αναφερει στους Σφηκες, 9 Στους Όρνιθες, 874-875 τον μνημονεύει μαζι με την Κυβέλη και στη Λυσιστρατη, 388 ανάμεσα στις θεότητες, στη μυστηριακή λατρεια των οποιων συμμετείχαν γυναίκες σε κατάσταση έκστασης Ο Δημοσθένης, Περί στεφάνου λογος 259-260, αναφέρεται στη συμμετοχή της μητέρας του Αισχύνη σε μυστηριακές τελετές συνδεδεμένες με τον Σαβάζιο (όπως ερμηνεύτηκε αργότερα από τον Στράβωνα 10 3 18) η τον Διόνυσο (σύμφωνα με τον Πλούταρχο, Συμποσιακά προβλήματα 671 F)

[156] Πρόκειται για την παράσταση του ελικωτού κρατήρα από τη Spina (Τ 128 VT) στη Ferrara Museo Archeologico Nazionale di Spina 2897 [ARV^2 1052, 25 1680 Βλ παραπανω σ 15 σημ 36] του Ζωγράφου του Curti που χρονολογείται στη δεκαετία 440-430 π Χ Σε αυτόν παριστάνονται ο Διόνυσος-Σαβαζιος και η Κυβέλη Για μια αναλυτικη παρουσιαση των επιχειρημάτων που συνηγορουν στην αναγνώριση του Σαβαζιου, βλ Simon (1953), Das opfernde Gotterpaar auf dem Krater von Valle Trebba, σ 79-87 Για την αντιθετη αποψη, βλ Carpenter (1997), σ 77-78 Johnson, S E , The Present State of Sabazios Research, Aufstieg und Niedergang der Romischen Welt II 17 3 (1984), σ 1586 Lane, E N , Corpus Cultus Iovis Sabazii, Leiden 1989, σ 14 που θεωρούν ότι μονο στις γραμματειακες πηγές ταυτίζεται ο Διονυσος με τον Σαβάζιο και ότι δεν υπάρχουν αρχαιολογικές αποδείξεις που να τεκμηριωνουν μια τέτοια ταύτιση Για μια συνοπτική παρουσίαση των διαφορετικών απόψεων αναφορικά με την ταυτότητα των δύο πρωταγωνιστικών μορφων, βλ Naumann (1983), σ 172 Loucas (1992), passim

Προβληματισμό, σε ο,τι αφορά την ερμηνεία της σκηνής ως απεικόνισης οκλασματος, προκαλει η παρασταση μιας αρυβαλλοειδούς ληκυθου στο Λονδινο, British Museum E 685 [ARV^2 1316 Metzger (1951), σ 148 αρ 79, πίν 19 1 Brommer (1989), σ 488 αρ 488 Schafer (1997), σ 93, 113 αρ VII 2f, πίν 55 1-3], έργου ενός καλλιτέχνη του τέλους του 5ου αι π.Χ που αντιγράφει τον Ζωγράφο του Μειδία, και όπου το τιμώμενο πρόσωπο της εορταστικής πομπής εικονίζεται πάνω σε καμήλα Σε ό,τι αφορά τέλος την παρασταση του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου M_2 στη Βιέννη (MEL 13 *πίν 6Γ*), οι αποψεις διίστανται αναφορικά με την ταυτότητα του τιμώμενου προσώπου Κάποιοι μελετητες (οπως οι Curtius και Metzger) κάνουν λόγο για τον Σαβάζιο, αν και οι

Εξετάζοντας τις παραστάσεις οκλάσματος, διαπιστώνεται ότι σε ένα σύνολο δώδεκα παραστάσεων αττικών αγγείων[157] στις οκτω πρόκειται για παραστάσεις κρατηρων Το γεγονος ότι σε τέσσερις από αυτές ως τόπος προέλευσης αναφέρεται η Al Mına[158] δεν πρέπει μάλλον να αποτελεί απλή σύμπτωση, αλλά να συνδέεται με ιδιαίτερες προτιμήσεις της συγκεκριμένης αγοράς Ανάλογη περίπτωση φαίνεται να αποτελούσε και η Βοιωτία από την ευρύτερη περιοχή της προέρχονται ένα αττικό αγγείο με παράσταση οκλάσματος όπως επίσης και δύο αγγεία-έργα τοπικών εργαστηρίων

Στο ερώτημα, τέλος, κατά πόσο οι σκηνές χορών προς τιμήν του Διονύσου και γενικότερα προσφορών σε αυτόν ανάγονται στη σφαίρα του μύθου ή μπορούν να συνδεθούν με τη διονυσιακή λατρεία της εποχής[159] είναι δύσκολο να δοθεί μια κατηγορηματική απάντηση Αν και φαίνεται να περιέχουν αναφορές στην σύγχρονη λατρευτική πραγματικότητα[160], κατά κανόνα δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί ποιά στοιχεία των παραστάσεων αυτών είναι ιστορικά και ποιά καθαρά φανταστικά[161]

περισσότεροι (συμπεριλαμβανομένου και του Beazley) πιστεύουν ότι παριστάνεται κάποιος Ανατολίτης ηγεμόνας

[157] Βλ Brommer (1989), σ 488.

[158] Βλ Beazley (1939), passım

[159] Στο β΄ μισό του 6ου αι π.Χ η λατρεία του Διονύσου αναδιοργανώθηκε από το καθεστώς των τυράννων αποκτώντας τον αθηναϊκό χαρακτήρα που διατήρησε αργότερα και στο δημοκρατικό καθεστώς [βλ Shapıro (1989), σ 12, 84-100] Στην επίσημη αττική διονυσιακή λατρεία εντάσσονταν τα κατ΄ Αγρούς και τα εν άστει ή Μεγάλα Διονύσια όπως και τα Ανθεστήρια, Λήναια και Ωσχοφόρια [βλ Deubner (1932), σ 93-123 Burkert (1977), σ 358-364. Hoffman, R J , Ritual licence and the cult of Dıonysos, Athenaeum 67 (1989), σ 91-115 Βλ επίσης κάποιες ειδικότερες μελέτες, όπως των Connor, W R , Cıty Dıonysıa and Athenıan democracy, ClMedıaev (1989), σ 7-32 και Henrıchs, A , Between country and cıty. Cultic dımensions of Dionysus ın Athens and Attıca, Cabinet of the Muses Essays in honor of T.G Rosenmeyer, Atlanta 1990, σ 257-277]

[160] Βλ Metzger (1944-1945), σ 308 Sımon (1953), σ 79 κ ε Borgeaud, P , Recherches sur le dıeu Pan, Γενεύη 1979, σ 204 Schöne (1987), σ 191-198 Paul-Zinserlıng (1994), σ 45-47

[161] Ανάλογος είναι και ο προβληματισμός που προκύπτει από τη μελέτη ορισμένων παραστάσεων θιάσου που εξετάζονται αμέσως παρακάτω

II.1.4 Ο θίασος χωρίς τον Διόνυσο

Οι πρωιμότερες παραστάσεις θιάσου[162] χρονολογουνται στις αρχές του 6ου αι π Χ [163] και είναι εκείνες, όπου, χωρίς να εικονίζεται ο Διόνυσος, Σάτυροι[164] καταδιώκουν Μαιναδες[165] Το θεμα της αμυνας και της αντεπίθεσης των τελευταίων[166], οπως επίσης και της εκτέλεσης λατρευτικών χορών[167], εμφανίζεται στην υστεροαρχαικη περίοδο Απο τα τέλη του 5ου αι κ ε το κλίμα και η ατμόσφαιρα στις σχετικές παραστάσεις διαφοροποιούνται ριζικά Σταδιακά εκλείπει κάθε βίαιο στοιχείο[168] και κυριαρχούν σκηνές ειρηνικής συνύπαρξης[169], άλλοτε κατά

---

[162] Με τη λέξη θιασος χαρακτηρίζεται η μυθική ακολουθία του Διονύσου αλλά και κάθε λατρευτικός σύλλογος προς τιμήν του ίδιου (Ηρόδοτος 4 79) ή καποιου άλλου θεου Για την ετυμολογία και τη γενικότερη σημασία της λέξης, βλ γενικά Schone (1987), σ 9 κ.ε Η πρώτη εικονογραφικη μελετη για το θίασο έγινε από τον Greifenhagen (βλ Greifenhagen, A , Eine attische schwarzfigurige Vasengattung und die Darstellung des Komos im VI Jahrhundert, Koningsberg 1929), ενώ ανάμεσα στις πιο προσφατες περιλαμβάνονται εκείνες της Schone (1987), passim και της Moraw (1998), passim

[163] Η πρώτη τους κοινή εμφάνιση είναι αυτή στον μελανόμορφο ελικωτό κρατήρα των Εργοτιμου και Κλειτια στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 4209 [ABV 76, 1 Βλ παραπάνω σ 91 σημ 28] που χρονολογείται περίπου το 570 π Χ , όπου μάλιστα συνοδεύονται από ονομαστικές επιγραφές ΣΙΛΕΝΟΙ και ΝΥΦΑΙ

[164] Για τους Σατύρους γενικά, βλ RE III A_1 (1927), 35-53 λ Silenos und Satyros (Hartmann, A) EAA VII (1966), 67-73 λ Satiri e Sileni (Arias, P E) KlPauly V (1975), 191-191 λ Silenos-Satyros (Stossl, F)

[165] Γενικά για τις Μαινάδες, βλ EAA IV (1961), 1002-1013 λ Menadi (Simon, E) Σε ό,τι αφορά τις αναφορες που γίνονται σε αυτές από τις γραμματειακές πηγές [για μια συνοπτική παρουσίαση τους, βλ Moraw (1998), σ 15-22], θα πρέπει να αναφερθεί εδώ οτι η λεπτομερέστερη περιγραφή των δραστηριοτήτων τους απαντάται στις "Βάκχες" του Ευριπίδη Με εξαίρεση τα Διονυσιακά του Νόννου οι μεταγενέστερες πηγές δεν προσθέτουν κάτι νέο

[166] Για το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα και τη σημασία του, βλ McPhee (1976), σ 383 αρ 2 Hoffmann, H., Sexual and Asexual Pursuit A Structuralist Approach to Greek Vase Painting, London 1977 [RAI Occasional Paper, 34], σ 3 κ.ε , πίν V 5-6 Schone (1987), σ 133-137 Paul-Zinserling (1994), σ 53, 55

[167] LIMC VIII (1997), σ 787-789 λ Mainades 53-82 (Krauskopf, I , Simon, E)

[168] Ανάμεσα στις παραστάσεις των αρχών του 4ου αι π.Χ εξαίρεση του κανόνα αποτελεί εκείνη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στην Αθήνα ΕΑΜ 12602 (VAT 3 *πίν 86Γ*), στην οποία ανάμεσα σε δύο Σατύρους παριστάνεται μια Μαινάδα να αντεπιτίθεται με θύρσο Αντίθετα σε παραστάσεις, όπως αυτή του συμπλέγματος στο μετάλλιο μιας κύλικας

τη διαρκεια νυχτερινων πομπών και άλλοτε έχοντας το χαρακτήρα ήρεμων συγκεντρωσεων σε ενα ειδυλλιακό τοπιο[170] Την ίδια εποχή, τελος, στα παραδοσιακά μέλη του θιάσου, τις Μαινάδες[171] και τους Σατυρους[172], προστίθενται Έρωτες[173] και Νίκες

Μεμονωμένες μορφές Μαινάδων[174] συναντώνται σχετικά σπάνια Πρόκειται για παραστάσεις μεταλλίων κυλίκων, όπως αυτό μιας κύλικας χωρίς πόδι τύπου I στη Νεάπολη, Museo Nazionale 2685 (MEL 119) Παρόλο που η σκηνή αυτής της κυλικας είναι εξαιρετικά ολιγοπρόσωπη, ο θεατής μπορεί απο το στραμμενο προς τα

τύπου Β του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 22) είναι φανερή η συναίνεση της παριστανόμενης Μαινάδας

169 Για τις σχεσεις Μαινάδων-Σατύρων γενικότερα, βλ Hoffmann, ό π όπως επίσης και την αναλυτική και με χρονολογική σειρά παρουσίαση της McNally, S , The Maenad ın Early Greek Art, Arethusa 11 (1978), σ 101-136

170 Moraw (1998), σ 208, 260 κ ε

171 Για τον όρο "νύμφες", βλ Carpenter (1986), passım Του ίδ (1997), σ 52 κ ε Του ίδ , Nymphs, not Maenads, on Attıc Red-Fıgure Vases, AJA 99 (1995), σ 314 Hedreen (1994), passım Για τον όρο "βάκχες", βλ Ευριπίδης, Ίων 714-717 Αριστοφάνης, Νεφέλες 603-606 Vıllanueva-Puıg, M , A propos du nom de "bacchante" attrıbué par les auteurs ancıens à la fıgure artıstıque de la compagne de Dıonysos un poınt du vocabulaıre de la crıtıque d'art dans l'antıquıté, REA 82 (1980), σ 52-59 Carpenter (1997), σ 53] Για τον όρο "μαινάδες", βλ Όμηρος, Ιλιάδα 6.389 και 22 460 Σοφοκλής, Οιδίπους Τύραννος 209-215 Αριστοφάνης, Λυσιστράτη 1283 κ ε

Για την περιγραφή των γυναικείων μορφών-συνοδών του Διονύσου προτιμάται στην παρούσα εργασία ο όρος "μαινάδες" [πρβλ McPhee (1977), σημ. 5. Paul-Zınserlıng (1994), passım Sımon (1997), passım Moraw (1998), passım] Το όνομα αυτό από τα μεσα του 5ου αι κ ε απαντάται επιπλέον και σε επιγραφές αγγείων Πρόκειται για παραστασεις του Ζωγράφου της Vılla Gıulıa και του συνεργάτη του, του Ζωγράφου της Μεθύσης [βλ Carpenter (1997), σ 52, 57 σημ 35, 59 σημ 42, 62 σημ 61, εικ 23A]

172 Οι όροι "σάτυρος" και "σιληνός" (πελοποννησιακής και αττικοιωνικής αντίστοιχα προέλευσης) χρησιμοποιούνται αδιακρίτως από τον 6ο αι. κ ε Εδώ θα προτιμηθεί για το χαρακτηρισμο των συντρόφων των Μαινάδων ο πρώτος Σε ορισμένες βέβαια ειδικές περιπτώσεις, όπου στις παραστάσεις αναγνωρίζονται επιδράσεις του θεάτρου, γίνεται λόγος και για "παπποσιληνούς"

173 Πρβλ Moraw (1998), σ 62, 133

174 Μεμονωμένες μορφές Μαινάδων προτιμούνται για τη διακόσμηση του μεταλλίου κυλίκων και άλλων μικρού μεγέθους αγγείων ήδη από το α' μισό του 5ου αι π Χ [βλ LIMC VIII (1997), σ 783-784 λ. Maınades 6-16 (Krauskopf, I , Sımon, E)]

πίσω βλέμμα της εικονιζόμενης Μαινάδας να καταλάβει ότι απευθύνεται σε κάποια άλλα μέλη του θιάσου, ενώ με βάση την ταινία που κρατά να φανταστεί ότι πλησιάζει σε ένα βωμό, όπως συμβαίνει στην ανάλογη παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας από το εμπόριο έργων τέχνης (MEL 120 *πίν. 34B*)[175] ή και τον ίδιο τον θεό[176].

Σε μια μεγαλύτερη κατηγορία κυλίκων και πινακίων συναντώνται δύο μορφές[177], ενός Σατύρου και μιας Μαινάδας[178]. Πρόκειται για συνειδητή καλλιτεχνική επιλογή, ώστε να εκπροσωπείται κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο ο θίασος. Επιπλέον, για να διατηρηθεί το ενδιαφέρον στην παράσταση εικονίζονται η μια μορφή όρθια και η άλλη καθιστή[179], όπως συμβαίνει σε μια κύλικα τύπου B στη Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 48.92 (MEL 98 *πίν. 31A*). Οι εικονογραφικοί αυτοί τύποι ανεστραμμένοι συναντώνται επίσης σε μια κύλικα τύπου B στο Παρίσι, Musée du Louvre C 11924 (MEL 105 *πίν. 31B*) και σε μια κύλικα χωρίς πόδι τύπου II στο Würzburg, Martin-von-Wagner Museum L. 493 (MEL 129 *πίν. 37B*). Περισσότερο έντονα αντιπαρατίθεται στην καθιστή μορφή η όρθια, όταν αποδίδεται με έντονο διασκελισμό, όπως συμβαίνει στην περίπτωση της Μαινάδας μιας κύλικας τύπου B στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina, 4248 (MEL 104), και ακόμη σαφέστερα στην περίπτωση του ορχούμενου Σατύρου ενός πινακίου στο ίδιο μουσείο 4553 (MEL 142 *πίν. 38B*). Σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις των κρατήρων, το ευρύτερα διαδεδομένο εικονογραφικό σχήμα αποτελεί αυτό της απεικόνισης σε

---

[175] Κατά τη γνώμη μου του Ζωγράφου M_2 και όχι του Ζωγράφου του Μελεάγρου (εδώ Ζωγράφου M_1), όπως αναφέρεται στον κατάλογο των Christie's London, 6.7.1976, σ. 20 59.

[176] Στην ανάλογη παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας στη Ferrara (MEL 121 *πίν. 34Δ*) την παρουσία του θεού υπαινίσσεται η απεικόνιση του πάνθηρα δίπλα της.

[177] Την οργάνωση των μορφών σε δυάδες υιοθετεί ο Ζωγράφος του Μελεάγρου και σε πολυπρόσωπες σκηνές κρατήρων (για παράδειγμα MEL 17 *πίν. 8A*, MEL 51 *πίν. 18A*).

[178] Στην περίπτωση της κύλικας τύπου B στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2580 (MEL 94) παριστάνονται μια Μαινάδα και ένας Έρωτας.

[179] Ανάλογες είναι και πολλές παραστάσεις μεταλλίων κυλίκων του σύγχρονου εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας, με καθιστό Σάτυρο και όρθια Μαινάδα πίσω του (JEN 8, JEN 90), ή αντίθετα καθιστό Σάτυρο και ορχούμενη Μαινάδα (JEN 10). Για τις παραστάσεις αυτές αναλυτικότερα, βλ. Paul-Zinserling (1994), σ. 47 κ.ε.

τριάδες, που προτιμάται για τη διακόσμηση της Β όψης, κατά κανόνα καλυκωτών κρατήρων[180].

Οι παραστάσεις βέβαια με το μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι εκείνες του κώμου[181], όπου Μαινάδες και Σάτυροι με τη συνοδεία μουσικής αυλών και τυμπάνων[182] παριστάνονται κατά τη διάρκεια μιας πομπής. Οι Μαινάδες με στεφάνι κισσού[183] και μαλλιά που, όταν χορεύουν, πέφτουν ελεύθερα στους ώμους, κάποτε και με μια δορά[184] ριγμένη λοξά πάνω από το ένδυμά τους (MEL 49 *πίν. 17Α*), κρατώντας θύρσους και τύμπανα, παριστάνονται[185] σε απόλυτη συμφωνία με τα

---

[180] Στη Β όψη καλυκωτών κρατήρων (LON 2 *πίν. 61Γ*, MONT 1 *πίν. 72Γ*, NA 1 *πίν. 74Β*, UPS 1 *πίν. 81Β*, VIENN 2 *πίν. 89Δ*) παριστάνεται συχνά μια Μαινάδα με έντονο διασκελισμό ανάμεσα σε δύο Σατύρους, ενώ στην περίπτωση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα (UPS 14 *πίν. 85Δ*) το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα χρησιμοποιείται για την παράσταση της Α όψης. Σπανιότερα εικονίζεται ένας Σάτυρος με έντονες χορευτικές κινήσεις ανάμεσα σε δύο Μαινάδες (AMYM 2 *πίν. 41Δ*) ή δύο νέους ιματιοφόρους-μύστες(;) (ATH 7 *πίν. 45Γ*) ή τέλος καθιστός ανάμεσα σε δύο Σατύρους (IPHI 1 *πίν. 56ΣΤ*) ή δύο Μαινάδες (MEL 14 *πίν. 7Β*, MEL 26 *πίν. 10Δ*).

[181] Φαίνεται μάλιστα ότι οι παραστάσεις αυτές διονυσιακού κώμου επηρέασαν και τις παραστάσεις με τους ανώνυμους κωμαστές, όπως συμβαίνει και στην περίπτωση των παραστάσεων με διονυσιακά συμπόσια που επηρέασαν τις παραστάσεις συμποσίων με ανώνυμους πρωταγωνιστές.

[182] Στις περισσότερες παραστάσεις (MEL 49 *πίν. 17Α*, LOND 5 *πίν. 65Β*, LOUV 8 *πίν. 70Β*, RIB 1 *πίν. 80Α*, WD 3 *πίν. 90Δ*, WD 6 *πίν. 91Γ*) ακολουθείται ο κανόνας, σύμφωνα με τον οποίο διπλό αυλό παίζουν οι Σάτυροι και τύμπανο αντίστοιχα οι Μαινάδες και οι Έρωτες [πρβλ. Moraw (1998), σ. 64]. Άλλοτε βέβαια οι όροι αντιστρέφονται και οι Σάτυροι παριστάνονται να κραδαίνουν τύμπανα (LON 11 *πίν. 62Γ*) ή να χορεύουν "ακροποδητί" και με το κεφάλι έντονα λυγισμένο προς τα πίσω, όπως οι Μαινάδες (LOUVR 2 *πίν. 71Γ*).

[183] Για τη χρήση στεφανιών από κλαδιά κισσού σε διονυσιακά πλαίσια και τη σημασία τους, βλ. Blech (1982), σ. 181 κ.ε. Βλ. επίσης Carpenter (1986), σ. 30. Moraw (1998), σ. 41.

[184] Όπως παρατηρεί η Moraw (1998), σ. 40-41, 175 η δορά [σύμφωνα με τον Edwards (1960), passim μπορεί να είναι άλλοτε νεβρίδα και άλλοτε παρδαλίδα] μπορεί να σηματοδοτεί γενικότερα και μορφές συνδεδεμένες με το κυνήγι και τη μάχη, αν και στην περίπτωση των Μαινάδων παραπέμπει στο λατρευτικό έθιμο του "σπαραγμού" ζώων.

[185] Η πρώτη συνοπτική μελέτη των διαφόρων εικονογραφικών τύπων των Μαινάδων είναι αυτή του Frickenhaus (1912), passim. Ακολουθούν εκείνες των Lawler, L.B., The Maenads. A Contribution to the Study of the Dance in Ancient Greece, MemAmAc 6 (1927), σ. 69 κ.ε. και Edwards, M.W., Representations of Maenads on Archaic Red-Figure Vases, JHS 80 (1960), σ. 78-87 και πιο πρόσφατα των Schöne (1987), passim και Moraw (1998), passim. Κάποιοι άλλοι προσπαθούν μέσα από τη μελέτη των εικονογραφικών

ευριπίδεια πρότυπα[186] Οι Σατυροι αντίστοιχα εικονίζονται με ανθρωπινα χαρακτηριστικα (με εξαίρεση τα αυτια και την ουρά τους), μικρή χαρακτηριστική μυτη, μεγάλο μετωπο και φαλάκρα[187]

Ο χώρος[188], στον οποίο κινουνται, ειναι κατά κανονα το βραχώδες και ανθισμενο[189] φυσικό τοπίο, ενώ κάποτε[190] μπορεί να ταυτιστεί με εκείνον ενός ιερού Οταν κάποιες απο τις εικονιζόμενες μορφες κρατάνε αναμμένες δάδες[191], μπορεί να προσδιοριστεί και ο υποτιθέμενος χρόνος δράσης

Με αφορμή το ερώτημα, κατά πόσο αυτές οι σκηνές του θιάσου[192] αποτελούν απλές μυθολογικές σκηνές ή σκηνες που μπορούν να συνδεθούν με τη σύγχρονη πραγματικότητα, έχουν διατυπωθεί διάφορες προτασεις ερμηνειας Το πρόβλημα φαίνεται να επικεντρώνεται στην αντιμετώπιση των παριστανόμενων Μαινάδων ως

αυτών τύπων να προσεγγίσουν την προσωπικότητα και το χαρακτήρα των παριστανόμενων Μαινάδων [βλ ενδεικτικά Villanueva Puig, M C., A propos d'une ménade aux sangliers sur une oinochoé à figures noires du British Museum· Notes sur le bestiaire dionysiaque, RA 1983, σ. 229-258 Frontisi-Ducroux, F , Images du ménadisme feminin Les vases des "Lénéennes", de Cazanove (1986), σ 165-176 Της ίδ , Le dieu-masque Une figure du Dionysos d'Athenes, Paris 1991, passim]

186 Πρβλ Βάκχες 105-119

187 Για τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των Σατύρων, βλ επίσης LIMC VIII (1997), σ 1133 λ Silenoi (Simon, E)

188 Για τον τοπο δράσης τους υπάρχουν πολλές σχετικές γραμματειακές αναφορές. Βλ ενδεικτικά Ομηρικός Ύμνος εις Διόνυσον 26.3-6 Ευριπίδης, Ίων 714-717 Αριστοφάνης, Νεφέλες 603-606 Ευριπίδης, Βάκχες 35-39, 135-159, 1043-1145

189 Με την τοποθέτηση βλαστών ανθισμένου κισσού στα όρια της παράστασης δηλώνεται επιπλεον η σύνδεσή τους με τον Διόνυσο Για τα φυτά που συνδέονται με τον Διόνυσο και τη λατρεια του, βλ γενικά Blech (1982), σ 210 κ ε Kaeser, Kaeser-Viemeisel (1990), σ 325-335

190 Πρόκειται ειδικότερα για τις περιπτώσεις τριών κρατήρων (LOUV 8 *πίν 70Β*, LOUVR 2 *πίν. 71Γ* και VIENN 1 *πίν 89Β*), όπου εικονίζεται ένας βωμός ή ένας κίονας

191 Πρβλ Βάκχες 144-150 Η πορεία κατά τη διάρκεια της νύχτας αποτελεί βέβαια κοινό τόπο και αργότερα, τόσο στην ελληνιστική όσο και στη ρωμαική περίοδο Βλ Nilsson, M P , The Dionysian Mysteries of the Hellenistic and Roman Age (1975²), σ 21 κ ε

192 Στο σημείο αυτό θα πρέπει να ληφθούν υπόψη και οι παραστάσεις του Διονύσου ανάμεσα σε μέλη του θιάσου του, που μελετήθηκαν παραπάνω (σ 113 κ ε.)

μυθικων ή ιστορικών προσώπων[193], μελών υπαρκτών διονυσιακών συλλόγων[194] Εκτός από μια γενική αναφορά σε ένα "Βακχείον"[195] και υπαινιγμούς της ποίησης και του δράματος για τη συμμετοχη γυναικών σε λατρευτικά διονυσιακά δρώμενα[196]

---

[193] Ο πρώτος που ασχολήθηκε με το θέμα ήταν στα 1872 ο Rapp [βλ Rapp, A , Die Manade im griechischen Cultus, in der Kunst und Poesie, RhM 27 (1872), σελ 1 κ ε] που κατέληξε στο συμπέρασμα ότι οι αναφορες του Διοδώρου (4 3), του Πλουτάρχου (Ηθικά 249 e) και του Παυσανία (Περιήγησις 10 32 5) σε πραγματικούς διονυσιακούς θιάσους θα πρέπει να διαχωριστούν από τις μυθολογικού χαρακτήρα αναφορες του Ευριπίδη και τις αντιστοιχες παραστασεις αγγείων Ακολουθεί στα 1946 η διαμετρικά αντίθετη άποψη του Dodds [βλ Dodds, E R , HarvTheolR 33 (1940), σ 155 κ ε Του ίδ (1951), σ 270 κ ε] που σύμφωνα με ιστορικά και εθνολογικά παράλληλα αναζήτησε στις αντίστοιχες αναφορες της ποίησης και της εικονιστικής τέχνης στοιχεία μιας πραγματικής διονυσιακής λατρείας Στην κατεύθυνση του Rapp συνέχισε την ερευνα και ο Henrichs [βλ Henrichs, A , Greek Maenadism from Olympias to Messalina, HarvStClPhil 82 (1978), σ 121-160 Του ίδ , Changing Dionysiac Identities, Meyer, B F., & Sanders, E.P., (εκδ), Jewish and Christian Self-Definition III, London 1982, σ 137-160] χωρίς όμως να γίνεται απόλυτος, όπως η Δαράκη [βλ Daraki, M , Aspects du sacrifice dionysiaque, RHistRel 197 (1980), σ 131-157] και ο Carpenter [βλ Carpenter (1986), passim Του ίδ (1997), σ 84], οι θέσεις των οποίων χαρακτηρίζονται από μια τάση αποιστοριοποίησης και αναγωγής στη σφαίρα του μυθικού όλων των σχετικών παραστάσεων

[194] Ιδιωτικοί λατρευτικοί σύλλογοι με μέλη τόσο άνδρες όσο και γυναίκες που τιμούσαν μια συγκεκριμένη θεότητα, εντοπίζονται τον 5ο αι π Χ έξω από τα όρια της Αθήνας Στη μύηση ενος Σκύθη βασιλιά από την Ολβία σε ένα τέτοιο σύλλογο αναφέρεται για παραδειγμα ο Ηρόδοτος, 4 79 Για τους συλλόγους αυτούς γενικότερα, βλ Burkert, W , Antike Mysterien Funktionen und Gehalt, Munchen 1991^2, σ 35 κ ε Freyburger-Galland, M L , Sectes religieuses en Grèce, Freyburger-Galland, M L , Freyburger, G., Tautil, J C , (εκδ), Sectes religieuses en Grèce et à Rome dans l'antiquité païenne (1986), σ 17-161, κυρίως 53 κ ε Paul-Zinserling (1994), σ 14 κ ε Moraw (1998), σ 21

[195] Πρόκειται για την αναφορά από τον Αριστοφάνη στον πρόλογο της Λυσιστράτης 1-3 ενός Βακχείου, και την εκτέλεση του χορού της παννυχίδος από γυναίκες με τύμπανα

[196] Η πλουσιότερη σχετική γραμματειακή παράδοση είναι αυτή που αφορά τις Θυάδες Τα μέλη τους ήταν γυναίκες από την Αθήνα και τους Δελφούς που κάθε δύο χρόνια κατά τη διαρκεια μιας χειμερινής νύχτας έσμιγαν για να τιμήσουν τον Διόνυσο στον Παρνασσό [Για μια συγκέντρωση των σχετικών πηγών, βλ Villanueva Puig, M C , A propos des Thyiades de Delphes, de Cazanove (1986), σ 31-51] Στις Νεφέλες 253 κ ε του Αριστοφάνη παρωδείται μια τελετή μύησης, ενώ κάποια στοιχεία ελευσινιακής και διονυσιακής λατρείας αντικατοπτρίζονται στην πάροδο των Βατράχων 324 κ ε

Όσον αφορά τις περίφημες Βάκχες του Ευριπίδη [Γενικά για το έργο, βλ Oranje, H , Euripides "Bacchae" The play and its audience, Leiden 1984] που πρέπει να παρουσιάστηκαν στην Αθήνα το 405 π.Χ , αμέσως μετά το θάνατο του τραγικού [βλ

αποδείξεις για μαιναδισμό[197] στην Αθήνα της κλασικής περιόδου δεν υπάρχουν[198]. Κατά συνέπεια, εξαιτίας της έλλειψης επαρκών στοιχείων, θα πρέπει κανείς να προχωρά στη διατύπωση υποθέσεων με εξαιρετικά μεγάλη προσοχή. Επιπλέον η αδυναμία διαχωρισμού του μυθικού από το πραγματικό στοιχείο[199] στις σχετικές γραμματειακές πηγές επιτρέπει την αναγνώριση μόνο ορισμένων γενικών αναφορών σε στοιχεία της διονυσιακής λατρείας στις σχετικές παραστάσεις.

II.1.5 Γενικές παρατηρήσεις

Μετά την παρουσίαση όλων των διονυσιακών παραστάσεων που συναντώνται στις αρχές του 4ου αι. π.Χ., είναι ίσως χρήσιμη η διατύπωση ορισμένων γενικών παρατηρήσεων. Στο σύνολό τους πρόκειται για παραστάσεις αγγείων συμποσίου[200]. Ανάμεσά τους κυριαρχούν οι κύλικες και οι κρατήρες, κυρίως κωδωνόσχημοι καθώς και ορισμένοι πρώιμοι ελικωτοί και καλυκωτοί.

Touchette (1995), σ. 20. Carpenter (1997), σ. 2], οι απόψεις διΐστανται σχετικά με το κατά πόσο το συγκεκριμένο έργο αντικατοπτρίζει τη σύγχρονη αθηναϊκή πραγματικότητα ή τη θηβαϊκή ή πρόκειται "ποιητική αδεία" για κυήματα της φαντασίας του τραγωδού, αποτελώντας κατά συνέπεια αναξιόπιστη πηγή [βλ. Carpenter (1997), σ. 104-118, 123]. Για καταλόγους αγγείων, στα οποία αναγνωρίστηκαν από ορισμένους μελετητές επιδράσεις από τις "Βάκχες" του Ευριπίδη, περισσότερο αναλυτική είναι η παρουσίαση της March, J.R., Euripides΄ Bakchai: A Reconsideration in the Light of Vase-Paintings, BICS 36 (1989), σ. 33-65.

[197] Οι σχετικές ασφαλείς γραμματειακές αναφορές και επιγραφικές μαρτυρίες είναι (με εξαίρεση αυτήν του Πλάτωνα, Νόμοι 815 c) πολύ μεταγενέστερες και χρονολογούνται στην ελληνιστική και τη ρωμαϊκή περίοδο. Για πρώτη φορά τις πηγές αυτές τις συγκεντρώνει και τις μελετά ο Henrichs, A., Greek Maenadism from Olympias to Messalina, HarvStClPhil 82 (1978), σ. 121-160. Για μια συντομότερη παρουσίασή τους, βλ. επίσης Paul-Zinserling (1994), σ. 47 και σημ. 594. Moraw (1998), σ. 18-22.

[198] Στη συγκεκριμένη διαπίστωση καταλήγουν και οι Henrichs (1978), σ. 153 και Moraw (1998), σ. 3-4.

[199] Το πρόβλημα αυτό θίγει κυρίως ο Bremmer [βλ. Bremmer, J., Greek Maenadism Reconsidered, ZPE 55 (1984), σ. 267-286]. Βλ. επίσης Henrichs, A., Der rasende Gott: Zur Psychologie des Dionysos in Mythos und Literatur, AuA 40 (1994), σ. 31 κ.ε., κυρίως 38, όπου επανεξετάζονται οι "Βάκχες", σε μια προσπάθεια αναζήτησης σε αυτές τόσο μυθικών όσο και λατρευτικών στοιχείων.

Σε ό,τι αφορά τον τρόπο πραγμάτευσης του θέματος, καθοριστικό ρόλο διαδραματίζουν το σχήμα και το μέγεθος της διακοσμητικής επιφάνειας του εκάστοτε αγγείου. Περισσότερες δυνατότητες και μεγαλύτερη ελευθερία έκφρασης διαθέτει ο καλλιτέχνης, στον οποίο προσφέρονται για διακόσμηση πελίκες, υδρίες και κυρίως καλυκωτοί κρατήρες, όπου η παράσταση δομείται κατά κανόνα σε περισσότερα του ενός επίπεδα[201]. Αντίθετα, οφείλει να είναι λιγότερο αναλυτικός, όταν διακοσμεί κωδωνόσχημους κρατήρες με σχετικά μικρές διαστάσεις[202], στους οποίους το ύψος της διακοσμητικής επιφάνειας επιβάλλει την ανάπτυξη του θέματος σε ένα μόνο επίπεδο, κατά μήκος του οριζόντιου άξονα. Τέλος, εξαιρετικά περιληπτική γίνεται αναγκαστικά η αφήγηση σε κύλικες και πινάκια, όπου ο αριθμός των παριστανόμενων μορφών περιορίζεται στο ελάχιστο.

Από τη μελέτη της απόδοσης των θεμάτων κατά σχήματα αγγείων, προκύπτει ότι σε περιπτώσεις όπως του κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg (AMYM 1 *πίν. 41Α.Β*) το ίδιο θέμα αναπτύσσεται και στις δύο όψεις, ενώ σε περιπτώσεις όπως ορισμένων κυλίκων (MEL 101 *πίν. 32Β*, MEL 127 *πίν. 35Β, 36*, MEL 128 *πίν. 37Α.Γ* και JEN 94) διονυσιακά θέματα επιλέγονται για τη διακόσμηση όλων των όψεων[203]. Μια στενή θεματική συνάφεια ανάμεσα στις παραστάσεις των διαφόρων όψεων διαπιστώνεται ότι υπάρχει και σε άλλες περιπτώσεις: σε κρατήρες για παράδειγμα, στους οποίους συνδυάζονται οι γάμοι του Διονύσου με την Αριάδνη με αντίστοιχα επεισόδια από τη ζωή του Ποσειδώνα και της Αμυμώνης (ERB 6 *πίν. 53Α.Δ*), ή του Πέλοπα και της Ιπποδάμειας (OIN 2

---

[200] Η Moraw (1998), σ. 11 σημ. 48-49 σχολιάζοντας το σύνολο των παραστάσεων θιάσου του 6ου και 5ου αι. π.Χ. παρατηρεί ότι σε ποσοστό 80% πρόκειται για αγγεία συμποσίου

[201] Το ίδιο ισχύει και για ελάχιστους, ασυνήθιστα μεγάλους σε μέγεθος κωδωνόσχημους κρατήρες, όπως ένας του Ζωγράφου του Οινομάου (OIN 2 *πίν. 76Β.Δ*) με ύψος 56 εκ.

[202] Πρόκειται για την πλειοψηφία των κωδωνόσχημων κρατήρων της μέσης περιόδου με ύψος 32-33 εκ. (για παράδειγμα MADR 1, MONT 7 *πίν. 73Α*, LOU 6 *πίν. 68Β*) και ακόμη περισσότερο τους κρατήρες της προχωρημένης μέσης περιόδου (για παράδειγμα ERB 10 *πίν. 54Α*, RIB 2 *πίν. 80Β*) με ύψος 28 εκ. αντίστοιχα.

[203] Το ίδιο συμβαίνει και σε παραστάσεις κωδωνόσχημων (LON 11 *πίν. 62Γ*) και καλυκωτών κρατήρων (MEL 33 *πίν. 12Α.Δ*, ATH 7 *πίν. 45Α.Β.Γ*, LON 2 *πίν. 61Α.Γ*, MONT 1 *πίν. 72Α.Γ*, NA 1 *πίν. 74Α.Β*).

πίν. 76Β.Δ)[204]. Δεν πρέπει επίσης να θεωρηθεί τυχαία η επιλογή του Διονύσου και του Ηρακλή ως πρωταγωνιστών στα θέματα των παραστάσεων που διακοσμούν τις δύο όψεις ορισμένων άλλων αγγείων (LON 1 *πίν. 60Β*, VIENN 1 *πίν. 89Α.Β*, VIENN 2 *πίν. 89Δ, 90Α*)[205]. Ανάλογη είναι και η περίπτωση του συνδυασμού στο ίδιο αγγείο διονυσιακών παραστάσεων με παραστάσεις κυνηγών (MEL 5 *πίν. 2Β.Γ*, MEL 12 *πίν. 3Δ, 4Α*)[206], αφού ο Διόνυσος αναφερόταν συχνά και ο ίδιος ως μεγάλος κυνηγός[207]. Τέλος, σε μια ομάδα κιονωτών και καλυκωτών κρατήρων, στους οποίους η Α όψη διακοσμείται με θέματα μάχες με Αμαζόνες (MEL 14 *πίν. 7Α*, AMYM 2 *πίν. 41Γ*), τη Χίμαιρα (UPS 1 *πίν. 81Α*) ή γρύπες[208] και η Β όψη με την ίδια σταθερή τριάδα δύο Σατύρων και μιας Μαινάδας (*πίν. 7Β, 41Δ, 81Β*), μπορεί να γίνει λόγος για επανάληψη ενός εικονογραφικού σχήματος σύμφωνου με τις αρχές και τα υποδείγματα ενός κοινού εργαστηρίου μαθητείας.

Τα θέματα διονυσιακού χαρακτήρα που προτιμούνται αυτήν την εποχή είναι: σκηνές σχετικές με τους ιερούς γάμους του Διονύσου και της Αριάδνης, σκηνές συμποσίου, εκτέλεσης χορών και γενικότερα απόδοσης τιμών στο θεό και τη συνοδό του από τα μέλη του θιάσου όπως επίσης και παραστάσεις με τα μέλη του θιάσου σε πρωταγωνιστικό ρόλο χωρίς το θεό. Ως χώρος δράσης αυτών των σκηνών

---

[204] Το κοινό στοιχείο ανάμεσα στις παραστάσεις των δύο όψεων στα παραπάνω αγγεία δεν είναι άλλο από εκείνο του έρωτα και του γάμου σε επίπεδο θεών και ηρώων αντίστοιχα.

[205] Βλ. επίσης τις παραστάσεις μεταλλίων κυλίκων τύπου Β του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 29, JEN 57), στις οποίες ο Διόνυσος παριστάνεται μαζί με τον Ηρακλη Για το είδος των σχέσεων ανάμεσα στον Διόνυσο και τον Ηρακλή, βλ. Metzger (1951). σ 196 κ.ε. Paul-Zinserling (1994), σ. 31 κ.ε. LIMC III (1986), σ. 471-472 λ. Dionysos 57: 584 (Gasparri, C.), όπως επίσης παρακάτω σ. 260 σημ. 162-164.

[206] Σε παραστάσεις αγγείων, όπως δύο κρατήρων του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ATH 2 *πίν. 42Γ.Δ* και ATH 10), η επιλογή από τον αγγειογράφο σκηνών με πρωταγωνιστες τον Διόνυσο και τον Μελέαγρο δικαιολογείται ειδικότερα και λόγω της ιδιαίτερης σχέσης του θεού με την περιοχή της Αιτωλίας και την οικογένεια του ήρωα. Για το περιεχόμενο των σχέσεων αυτών γίνεται λόγος παρακάτω στο σχετικό υποκεφάλαιο.

[207] Ιδιαίτερα εκτενής είναι η αναφορά του Νόννου στα Διονυσιακά 40,40-54 στον Διόνυσο κυνηγέτη. Πρβλ. και κάποια γενικά σχόλια του Ευριπίδη στις Βάκχες, 1189.1192. Για το θέμα, βλ. επίσης Fink, J., Der grosse Jäger, RM 76 (1969), σ. 239-252.

[208] Πρόκειται για την περίπτωση ενός καλυκωτού κρατήρα του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. στις Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 1944 [CVA Bruxelles ii (1937), III I e, 2 πίν. 3.2].

ειδυλλιακού χαρακτήρα[209] δηλώνεται η φύση και λιγότερο σπάνια κάποιο ιερό του θεού με την απεικόνιση βωμών ή και κιόνων[210].

Αναφορικά με το πρόβλημα της χρήσης των αγγείων με τις συγκεκριμένες παραστάσεις, μια γενική υπόθεση που μπορεί να διατυπωθεί είναι αυτή της χρήσης τους κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου[211]. Αν επρόκειτο για συμπόσιο ιδιωτικού ή δημόσιου/λατρευτικού χαρακτήρα και με ποιά αφορμή αυτό οργανώθηκε είναι βέβαια αδύνατο να διαπιστωθεί. Μόνο σε ελάχιστες περιπτώσεις, όπως της υδρίας στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2375 (MEL 75 *πίν. 26A*), όπου εικονίζονται ο Διόνυσος και η Αριάδνη, μπορεί κανείς να πιθανολογήσει ότι αφορμή θα μπορούσε να είναι η σύναψη ενός γάμου[212], ενώ σε εκείνη του κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 20483 (ERB 15 *πίν. 54E*), μπορεί κανείς με ακόμη μεγαλύτερη ασφάλεια να μιλήσει για τον εορτασμό μιας θεατρικής νίκης[213]. Ειδικές παραγγελίες, αν κρίνει κανείς και από την υψηλή ποιότητα της απόδοσης, πρέπει να αποτελούσαν πιθανότατα ορισμένοι ελικωτοί κρατήρες, ενώ την κάλυψη αναγκών συγκεκριμένων αγορών πρέπει να λάμβαναν υπόψη τους οι ιδιοκτήτες των κεραμικών εργαστηρίων και στις περιπτώσεις αγγείων των υπόλοιπων σχημάτων[214].

---

209 Για τη βαθμιαία μετατροπή του χώρου δράσης των διονυσιακών σκηνών σε ένα "locus amoenus", βλ. Moraw (1988), σ. 231, 242, 256. Για μια αναλυτική εξέτασή του κατά εποχή, βλ. της ίδ., σ. 211 κ.ε., 239 κ.ε.

210 Για το πρόβλημα της σύνδεσης του παριστανόμενου ιερού με κάποιο συγκεκριμένο ιερό του θεού στην Αθήνα, πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω σ. 88-89 σημ. 13.

211 Οι απόψεις των Kerenyi (1976), σ. 85 κ.ε., 293 και Paul-Zinserling (1994), σ. 44 [που στηρίζονται αντίστοιχα σε απόψεις όπως των Metzger (1944-1945), σ. 338 και Hoffmann (1977), passim] για εξαρχής ταφικό προορισμό πολλών αγγείων με παραστάσεις ιερογαμίας Διονύσου-Αριάδνης, θα πρέπει να αντιμετωπίζονται, σε ό,τι αφορά τα αττικά αγγεία, με επιφυλάξεις.

212 Για τη σύνδεση των υδριών με παραστάσεις ερωτικού περιεχομένου, στις οποίες πρωταγωνιστούν θεοί και ήρωες, με συμπόσια και γάμους γίνεται λόγος αναλυτικότερα παρακάτω σ. 168-169 σημ. 148-151, 222 σημ. 140.

213 Για τον εορτασμό μιας θεατρικής νίκης, στον οποίο περιλαμβανόταν η επίσκεψη ενός ιερού του Διονύσου με σκοπό την ανάθεση των προσωπείων των ηθοποιών, πιθανότατα και θεατρικών πινάκων με θέμα τους τη νικηφόρα παράσταση, βλ. σ. 101 σημ. 73-74.

214 Για τις προτιμήσεις των κατοίκων κάποιων περιοχών σε συγκεκριμένα σχήματα αγγείων, βλ. παραπάνω σ. 20 κ.ε., 30 κ.ε., 47, 49-50.

Μέσα από τη μελέτη των εικονογραφικών τύπων που χρησιμοποιούνται για την απόδοση των διαφόρων μορφών[215], διαπιστώνεται ότι ακολουθείται πιστά η παράδοση συγκεκριμένων αγγειογράφων του τελευταίου τρίτου του 5ου αι. Ειδικότερα σε έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου αναγνωρίζονται επιδράσεις του Ζωγράφου του Κάδμου και του Ζωγράφου του Δίνου[216]. Σε ό,τι αφορά τον Ζωγράφο του Erbach, τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64, τον Ζωγράφο της Αμυμώνης του Würzburg και τους υπόλοιπους της Ομάδας του "απλούστερου στιλ", διαπιστώνεται μια συγγένεια με τον Ζωγράφο του Προνόμου[217] που επίσης συνδεόταν με τον Ζωγράφο του Δίνου.

Η πληθώρα διονυσιακών παραστάσεων[218] σε αττικά αγγεία από τα τέλη του 5ου αι. π.Χ. κ.ε. (και η τελική επικράτησή τους στις αρχές του 4ου αι.) σε συνδυασμό με την έντονη παρουσία προσώπων του διονυσιακού κύκλου στη σύγχρονη θεατρική παραγωγή[219] αποτελούν ενδείξεις για μια έξαρση[220] της διονυσιακής

[215] Για τους τύπους του Διονύσου, της Αριάδνης, των Μαινάδων και των Σατύρων έγινε λόγος αναλυτικά στην εξέταση των αντίστοιχων παραστάσεων.

[216] Όσον αφορά τα πρότυπα του Ζωγράφου του Δίνου, δεν πρέπει κανείς να ξεχνά ότι ακολουθεί την πολυγνώτεια παράδοση. Ο Πολύγνωτος με τη σειρά του προέρχεται από το εργαστήριο του Ζωγράφου των Νιοβιδών [βλ. Matheson (1995), σ. 9 κ.ε.], την κύρια πηγή της διονυσιακής εικονογραφίας, σε ό,τι αφορά το δεύτερο τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. [βλ. Carpenter (1997), σ. 98].

[217] Βλ. τα όσα ειπώθηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο (με αφορμή την εξέταση καλυκωτών και κωδωνόσχημων κρατήρων) σχετικά με τις ομοιότητες του Ζωγράφου του Προνόμου με τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255, όπως επίσης και με τον Ζωγράφο της Αμυμώνης του Würzburg, τον Ζωγράφο της Νεάπολης 3245, την Ομάδα της Βουδαπέστης και την Ομάδα της Β Όψης του Λονδίνου F 81.

[218] Η τάση αυτή εντοπίζεται ήδη από τα τέλη του τρίτου τετάρτου του 5ου αι. π.Χ. Η συχνή χρήση διονυσιακών μοτίβων απαντάται για πρώτη φορά σε κύλικες του Ζωγράφου της Ερέτριας [ARV^2 1253, 57 κ.ε. Lezzi-Hafter (1988), σ. 155-163], ενώ αντίθετα την Ομάδα των υπομειδιακών κυλίκων ("sub-meidian cup-Group") (ARV^2 1391-1396) εξακολουθούν να απασχολούν άλλα θέματα, όπως για παράδειγμα του αποχαιρετισμού ενός νέου πολεμιστή. Για μια στατιστική εικόνα των παραστάσεων της εποχής αυτής, βλ. Schöne (1987), σ. 253-312.

[219] Βλ. παραπάνω σ. 88-89 σημ. 13, σ. 101 σημ. 73-74, σ. 111-112 για την επίδραση, πιθανότατα μέσω αναθηματικών πινάκων, θεατρικών έργων με την ίδια θεματική.

[220] Για τη γενικότερη προτίμηση αυτήν την εποχή σε μυστηριακές λατρείες, βλ. Paul-Zinserling (1994), σ. 10, 18, 40-41. Carpenter (1997), σ. 76-77.

λατρειας την εποχή αυτή[221] Σε ό,τι αφορα την ανασύνθεση της λατρείας αυτής, θα πρεπει ομως οι παραστάσεις αυτές να αντιμετωπίζονται παντα με επιφυλάξεις[222], καθώς οι παραστάσεις αγγείων γενικότερα δεν αποτελούν πιστές αναφορες στην πραγματικοτητα αλλά συνδυασμό στοιχείων πραγματικων και φανταστικων[223]

---

[221] Στη σύνδεση των παραστάσεων αυτών με τη σύγχρονη διονυσιακή λατρεία αναφέρονται και οι Metzger (1951), σ 377, 405 κ ε Thimme (1970), σ 489 κ ε Real (1973), σ 7 Metzler (1980), σ 81 Paul-Zinserling (1994), σ 14 κ ε

[222] Σε ορισμένες περιπτώσεις οι πληροφορίες που αντλούνται από τις σχετικές παραστάσεις ειναι ιδιαίτερα χρήσιμες Βλ ενδεικτικα τις παραστασεις σκηνών λατρειας στα "αγγεία των Ληναίων" και την προσπάθεια σύνδεσής τους με αντίστοιχες πρακτικές κατά τη διάρκεια των Ληναίων (σύμφωνα με άλλους των Ανθεστηρίων) Πρόκειται βέβαια για ένα θέμα που απασχολεί και εξακολουθεί να διχάζει τους μελετητές από τη στιγμή που έγινε γνωστή η πρώτη σχετική παράσταση στα τέλη του 18ου αι και μετά την πρώτη αναλυτική σχετική δημοσίευση στις αρχές του 20 αι [βλ Frickenhaus A , Lenaenvasen, 72 BWPr (1912)] Για μια συνοπτική παρουσίαση της εξαιρετικά εκτεταμένης σχετικής βιβλιογραφίας, τα επιμέρους εικονογραφικά μοτίβα και ένα κατάλογο των σχετικών παραστάσεων, βλ Frontisi-Ducroux, F , Le Dieu-Masque une figure du Dionysos d'Athènes, Paris-Rome 1991 Ανάμεσα στις πιο πρόσφατες μελέτες για το θέμα, βλ. ενδεικτικά Durand, J L , Frontisi-Ducroux, F , Idoles, figures, images autour de Dionysos, RA 1982, σ 81-108 Isler-Kerenyi, K , Βιβλιοκριτική στο έργο της Frontisi-Ducroux, le Dieu-Masque une figure du Dionysos d'Athènes, Gnomon 66 (1994), σ 44-51 Robertson, N , Athens' Festival of the New Wine, HarvStClPhil 95 (1993), σ 197-250, κυριως 228 κ ε , 234 κ ε. Τζάχου-Αλεξανδρή (1997), σ 480 κ ε Για την αντίθετη άποψη, βλ Carpenter (1997), σ 79 κ ε (σύμφωνα με τον οποίο πρόκειται για σκηνές αφηρημένου μυθολογικού χαρακτήρα και όχι πραγματικής λατρείας του θεού)

[223] Για το θέμα, βλ γενικά Bažant, J , Studies on the use and decoration of Athenian Vases, Praha 1981, σ 13 κ.ε , κυρίως 15 Lissarague, F., (εκδ), Image et céramique grecque Actes du Colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982, Rouen 1983, κυρίως σ 9 κ ε

II.2 ΑΜΥΜΩΝΗ-ΠΟΣΕΙΔΩΝΑΣ

Η Αμυμώνη[1] αναφερεται ως μια απο τις 50 Δαναΐδες[2], κορες του ομωνυμου βασιλια του Αργους[3] Συμφωνα με την παράδοση, κατα τη διαρκεια μιας μεγαλης ξηρασίας[4] ο Δαναος στέλνει τις κόρες του προς αναζήτηση νερού Η Αμυμώνη δέχεται τότε τη σεξουαλική παρενόχληση ενος Σατυρου, απο τον οποίο την σωζει ο Ποσειδωνας[5] χαρη στην έγκαιρη παρέμβαση του Καθώς ο τελευταιος με τη σειρά του την

---

[1] Για το ονομα Αμυμώνη και σχόλια που αφορούν τη γραφή, την ετυμολογία και την κλίση του βλ στον Ψευδο-Ηρωδιανό (Περί Καθολικης Προσωδίας 304 5, 337 6 Περί Παρωνύμων 856.29, 856 35 και Επιμερισμοί 230 3), όπως επίσης και στο Λεξικό του Σουιδα, Α 1674 Το γεγονος ότι το όνομά της αναφέρεται συχνά στα εγχειρίδια γραμματικης δηλώνει σαφως την ευρεία διαδοση του μύθου της

Για την Αμυμώνη γενικα, βλ RE I (1894), 2002-2003 λ Amymone (Escher, J) ML I (1884-1886), 327-328 λ Amymone (Stoll, H W) EAA I (1958), 335-336 λ Amymone (Roschetti, L)

[2] Για τις Δαναΐδες γενικά, βλ RE IV_2 (1901) 2087-2091 λ Danaides (Waser, O) Συμφωνα με την παράδοση (Πινδαρος, Πυθιονικος 9 107 κ ε Αισχύλος, Προμηθέας Δεσμώτης 853 κ ε και Ικετιδες 825 κ ε), οταν ο Δαναος θελησε να τις παντρεψει με τους 50 γιους του Αιγυπτου, οι 49 από αυτές - με εξαίρεση την Υπερμήστρα - σκοτωσαν το συντροφό τους κατα τη διάρκεια της πρώτης νύχτας του γάμου

[3] Μια τελείως διαφορετική εκδοχή του μύθου αναπτύσσει ο Νοννος στα Διονυσιακά (41 11, 41 153, 41 415, 42 407, 42 412, 42 464, 42 521, 43 105, 43 384 κ ε , 43 418 και 43 428) ταυτιζοντας την Αμυμώνη με τη Βερόη, την ομώνυμη Νύμφη της Βηρυτού στη Φοινίκη Η Simon, LIMC I (1981), σ 742 λ Amymone θεωρεί ότι δεν πρόκειται για μια πρωτότυπη ιδέα του Νοννου αλλά για κάποια παραλλαγή γνωστή και σε παλιότερες πηγες, πιθανότατα της εποχής των Σελευκίδων

[4] Στον αντίποδα των γραμματειακών πηγών που αναφερονται στο "πολυδίψιον" Άργος βρισκονται εκείνες που αναφέρονται σε ένα "ιππόβατον" Άργος Για μια αναλυτικη παρουσιαση των δύο αυτών αντικρουόμενων μυθολογικών παραδόσεων, βλ Pierart, M , "Argos assoiffée" et "Argos riche en cavales" Provinces culturelles à l époque protohistorique Piérart (1992), σ 119-148

[5] Για τον Ποσειδώνα γενικά, βλ ML III_2 (1902-1909), 2788-2854 λ Poseidon (Meyer, E H) ML III_2 (1902-1909), 2854-2898 λ Poseidon in der Kunst (Bulle, H) RE $XXII_1$ (1953), 446-537 λ Poseidon (Wust, E)

ερωτεύεται[6], η ηρωίδα εμπλέκεται σε μια δεύτερη ερωτική περιπέτεια[7] με αίσια αυτήν τη φορά έκβαση[8]. Ο θαλάσσιος θεός επιτυγχάνει να κερδίσει την εύνοιά της και να ενωθεί τελικά μαζί της, χαρίζοντας της μάλιστα ένα γιο, το Ναύπλιο[9].

Οι πρώτες γραμματειακές αναφορές των Δαναΐδων συναντώνται στο έργο του Ησιόδου "Γυναικῶν Κατάλογος ἤ Ἠοῖαι"[10] και σε ένα έπος με τον τίτλο "Δαναΐς"[11], ενώ στο μύθο τους αναφέρεται συνοπτικά και ο Πίνδαρος στην 9η

---

6 Η σφοδρότητα μάλιστα του έρωτά του προς την Αμυμώνη παραλληλίζεται από τον Αίλιο Αριστείδη (Ισθμικός Λόγος εις Ποσειδώναν 26.11-14) με εκείνους του θεού προς την Τυρώ και την Λευκοθέα. Οι έρωτες του Ποσειδώνα (στις περισσότερες περιπτώσεις προς Νύμφες νησιών, πηγών και ποταμών) αποτελούσαν, όπως και στην περίπτωση εκείνων του αδελφού του Δία, ένα θέμα ιδιαίτερα αγαπητό. Για τους έρωτες αυτούς, βλ. γενικά RE $XXII_1$ (1953), 462 κ.ε. λ. Poseidon (Wüst, E.). Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 26-30. LIMC VII (1994), σ. 467-468 λ. Poseidon 190-199 (Simon, E.).

7 Αναλυτική περιγραφή του επεισοδίου ανάμεσα στον Ποσειδώνα και την Αμυμώνη γίνεται από τον Απολλόδωρο, Βιβλιοθήκη 2,13 κ.ε., τον Υγίνο Fab. 169, τον Οβίδιο, Έρωτες 1,10.5 κ.ε. και τον Λουκιανό στον Ενάλιο διάλογό του ανάμεσα στον Τρίτωνα και τον Ποσειδώνα 78. Απλές αναφορές-υπόμνησεις γίνονται επίσης σε ένα σχόλιο στον Ορέστη του Ευριπίδη 127 και σε ένα σχόλιο στον Πίνδαρο, Πυθιόνικος 9.195b.

8 Με ένα χτύπημα της τρίαινάς του στον άγονο βράχο δημιούργησε μάλιστα προς τιμήν της την ομώνυμη πηγή. Στο συγκεκριμένο επεισόδιο αναφέρονται ο Ευριπίδης, Φοίνισσαι 186 κ.ε., ο Ευστάθιος στα Σχόλια του στην Ιλιάδα του Ομήρου Δ 171, ο Νόννος Διονυσιακά 8.239 κ.ε. και ο Καλλίμαχος στους Ύμνους του 5.48. Από τον τελευταίο στο έργο του με τον τίτλο Αίτια απόσπ. 66 δίνεται επιπλέον η πληροφορία ότι η πηγή συνδεόταν με τη λατρεία της Ήρας στο Άργος. Η ίδια πηγή αποτελούσε επίσης τον τόπο, όπου διαδραματίστηκε ένας από τους άθλους του Ηρακλή, καθώς η Λερναία Ύδρα ζούσε εκεί κοντά (Απολλόδωρος 2.78), συγκεκριμένα κάτω από ένα πλάτανο που φύτρωσε δίπλα της (Παυσανίας II.37.4.1-2).

9 Για τη γέννηση του Ναύπλιου, βλ. Απολλόδωρος 2.23.1. Απολλώνιος Ρόδιος, Αργοναυτικά 1,137-138. Υγίνος, Fab.169, Παυσανίας II,38.2.3-4, IV,35.2.8. Ορφικά 202-204. Σχόλια στον Ορέστη του Ευριπίδη 54. Στράβων, Γεωγραφικά 8,6.2.15-20 (που συγχέει το γιο της Αμυμώνης και του Ποσειδώνα με τον ομώνυμο Αργοναύτη, πατέρα του Παλαμήδη και μακρινό απόγονο του πρώτου).

10 Για το χαμένο αυτό έργο του Ησιόδου, βλ. Απόσπ. 1-245. Ευστάθιος, Σχόλια στην Ιλιάδα του Ομήρου Δ 171. Ησύχιος, Λεξικόν Η 650, σ. 289.

11 EGF απ. 1-2, σ. 78. Για το συγκεκριμένο έπος, βλ. επίσης RE IV_2 (1901), 2091-2092 λ. Danais 5, (Bette, E.). Kossatz-Deissmann (1978), σ. 48.

πυθική του ωδή[12]. Επεισόδια της ζωής των μελών του βασιλικού αυτού οίκου του Άργους απασχολούν αργότερα και τον Αισχύλο στην τετραλογία του "Ικέτιδες", "Θαλαμοποιοί ή Αιγύπτιοι", "Δαναΐδες" και "Αμυμώνη"[13], που παρουσίασε πιθανότατα στη θεατρική σκηνή το 463 π.Χ.[14]. Μάλιστα, η διδασκαλία της τετραλογίας αυτής του χάρισε την πρώτη θέση, ενώ ειδικότερα το σατυρικό δράμα, με το οποίο ολοκληρωνόταν, θεωρήθηκε πηγή έμπνευσης όλων των σχετικών παραστάσεων[15]. Ο μύθος της Αμυμώνης φαίνεται να διατήρησε τη δημοτικότητά του και στον 4ο αι. π.Χ.: η παράσταση της "Αμυμώνης" του Νικομάχου μαρτυρείται ότι κατέλαβε την τρίτη θέση στα Λήναια του 364 π.Χ.[16], ενώ αναφορές γίνονται και στο έργο κάποιου Νικοχάρη με τον ίδιο τίτλο[17].

---

[12] Εντύπωση προκαλεί βέβαια το γεγονός ότι ο Πίνδαρος, Πυθιόνικος 9.112-113 αναφέρεται σε σαρανταοκτώ Δαναΐδες. Από το σύνολο των πενήντα (ονομαστική αναφορά των οποίων γίνεται από τον Απολλόδωρο, Βιβλιοθήκη 2.16-20) εκτιμάται ότι εξαιρέθηκαν οι Αμυμώνη και Υπερμήστρα, επειδή είχαν διαφορετική μοίρα από εκείνη των υπόλοιπων αδελφών τους [βλ. Χουρμουζιάδης (1974), σ. 26.179 σημ. 29. Kossatz-Deissmann (1978), σ. 48. LIMC I (1981), σ. 742 λ. Amymone (Simon, E.). Detienne (1988), σ. 169].

[13] Με εξαίρεση τις "Ικέτιδες" τα υπόλοιπα έργα διατηρούνται δυστυχώς εξαιρετικά αποσπασματικά (Αισχύλος, Απόσπ. 120-133, σ. 42-46). Αναφορές στις "Δαναΐδες" γίνονται επίσης στον Ησύχιο (Λεξικόν Κ 78, σ. 389) και το Στράβωνα (Γεωγραφικά 5,2.4), ενώ την "Αμυμώνη" σχολιάζουν οι Ησύχιος (Λεξικό Θ 814, σ. 332), Αθήναιος (Δειπνοσοφιστές 15.41) και Αμμώνιος (Περί ομοίων και διαφόρων λέξεων Γ 120).

[14] Με τη χρονολογία αυτή συμφωνούν σήμερα οι περισσότεροι μελετητές [Χουρμουζιάδης (1974), σ. 26.179 σημ. 25. Kossatz-Deissmann (1978), σ. 45 σημ. 256. LIMC I (1981), σ. 742 λ. Amymone (Simon, E.)]. Η άποψη της μεταγενέστερης παρουσίασης της τετραλογίας μετά το θάνατο του Αισχύλου από το γιο του Ευφορίωνα [βλ. Metzger (1951), σ. 304. Brommer (1959), σ. 27] έχει απορριφθεί εδώ και καιρό.

[15] Η Simon, LIMC I (1981), σ. 742-743, 751 λ. Amymone διευρύνει τα όρια της επίδρασης του συγκεκριμένου αισχύλειου σατυρικού δράματος και στις παραστάσεις εκείνες, όπου δεν εικονίζονται Σάτυροι.

[16] $TrGF_1$ 36 T 1-3, σ. 154-155. Βλ. επίσης Σουΐδας, Λεξ. Ν 397.

[17] Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 10.28. Σουΐδας, Λεξ. Ν 407. Δυστυχώς εκτός από τον τίτλο δεν είναι γνωστό ο,τιδήποτε άλλο για τον συγγραφέα και το συγκεκριμένο έργο, αν και από το Χουρμουζιάδη (1974), σ. 26, 180 σημ. 33, εικάζεται ότι αυτό πιθανότατα δε σχετιζόταν με την ερωτική περιπέτεια της ομώνυμης ηρωίδας.

Από τη μελέτη των σχετικών παραστάσεων[18] προκύπτει ότι οι πρωιμότερες απαντωνται στην αγγειογραφία μόλις στο β΄ τετάρτο του 5ου αι π Χ [19] Για την αποδοση τους χρησιμοποιείται αρχικά ο γενικότερα διαδεδομενος την εποχή αυτή εικονογραφικός τύπος της ερωτικής καταδίωξης[20] Πολύ αργότερα στον 5ο αι κανει

---

[18] Οι παραστασεις του μύθου αυτού συναντώνται κυρίως σε αγγεία Για πρώτη φορά συγκεντρώθηκαν και μελετήθηκαν από τον Overbeck (1871-1878), II σ 368 κ.ε , απασχολώντας αργότερα και πολλούς άλλους [βλ ενδεικτικά Brommer (1938-1939), σ 171-176 Του ιδ (1959), σ 25 Metzger (1951), σ 301-306 Beazley (1954), σ 86 κ ε Webster (1967), σ 137-138 Trendall (1977), σ 282 σημ 4 McPhee (1977), σ 222] Πιο πρόσφατη είναι η μελέτη στο LIMC I (1981), σ 742 κ.ε λ Amymone (Simon, E), ενώ κάποιες συμπληρώσεις έγιναν αργότερα από την ίδια, LIMC VII (1994), σ 467 λ Poseidon 191-192

[19] Οι πρωιμότερες παραστάσεις της με τον Ποσειδώνα χρονολογούνται γύρω στο 460 π Χ Πρόκειται συγκεκριμένα για τις παραστάσεις

α) μιας χαμένης σήμερα ληκύθου, κάποτε στη συλλογή Ros στη Ζυρίχη [ARV^2 656, 15 Schefold (1960), σ 51 207, εικ 223 LIMC I (1981), σ 744 λ Amymone 17 (Simon, E)] του Ζωγραφου της Δρέσδης που σύμφωνα με τον Beazley (1954), σ 59 αποτελει και το πρωιμοτερο έργο του

β) ενός καλυκωτού κρατηρα στην Αγια Πετρούπολη, Hermitage Museum 767 [ARV^2 991, 57 LIMC I (1981), σ 744 λ Amymone 18 (Simon, E)] του Ζωγράφου του Αχιλλέα και

γ) ενός καλυκωτού κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1026 [ARV^2 1087, 2 CVA Wien III (1974), σ 9-10, πίν 102-104,1-2 LIMC I (1981), σ 744, 750 λ Amymone 19 (Simon, E)] του Ζωγράφου της Νεκυιας

Την ίδια εποχή χρονολογούνται και δύο αποσπασματικά σωζόμενες παραστάσεις της Αμυμώνης μόνης της που είναι ταυτόχρονα και δύο από τις πρωιμότερες παραστάσεις της ηρωίδας Πρόκειται για τις παραστάσεις δύο κυλίκων λευκου βαθους στο Μουσείο της Βραυρώνας [βλ Kahil (1963), σ 18-19 LIMC I (1981), σ 743 λ Amymone 1-2 (Simon, E)] που χρονολογούνται περίπου στο 460 π Χ και είναι ιδιαίτερα σημαντικές λόγω του τόπου εύρεσής τους (συγκεκριμένα βρέθηκαν στο τοπικό ιερό της Άρτεμης) και της αναφοράς σε μια από αυτές του ονόματος της Αμυμώνης σε σχετική επιγραφή

[20] Οι παραστάσεις του Ποσειδώνα στον τύπο του διώκτη γυναικείων μορφών (άλλοτε της Αίθρας και άλλοτε ανώνυμων) ήδη από το 480 π.Χ [βλ Heimberg (1968), σ 41] και αργότερα της Αμυμώνης [βλ Metzger (1951), σ 303 305 McPhee (1973), σ 222-223 LIMC I (1981), σ 750 λ Amymone (Simon, E)] εντάσσονται στο πλαισιο μιας γενικότερης προτίμησης της αγγειογραφίας της κλασικής περιόδου απο τα πρώιμα χρόνια της σε σκηνές ερωτικής καταδίωξης και ιδιαίτερα ανάμεσα σε θεούς και θνητούς Πρβλ εκείνες των Δία-Γανυμήδη, Βορέα-Ωρείθυιας, Ηούς-Κέφαλου [βλ σχετικά Kaempf-Dimitriadou (1979), passim]

την εμφανισή του και εκεινος της ειρηνικής συνομιλίας των δύο πρωταγωνιστών[21] Σε ό τι αφορα τις παραστάσεις του τελους του 5ου αι [22] και των αρχων του 4ου αι π Χ , παρατηρεί κανείς ότι το βιαιο στοιχείο[23] του πρώτου τύπου έχει σχεδον εξαλειφθεί, ενώ ταυτόχρονα καθιερωνεται η παρουσία της Αφροδίτης και του Έρωτα[24] Οι παραστάσεις αγγείων που εμπίπτουν στα χρονικά όρια μελέτης της

---

[21] Metzger (1951), σ 305 Heimberg (1968), σ 41 McPhee (1973), σ 223-224 Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 28 Burn (1987), σ 51

[22] Βλ ενδεικτικά δυο παραστάσεις

α) αυτήν ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 9096 [ARV² 1155, 7 Brommer (1938-1939), πιν 69 LIMC I (1981), σ 745 λ Amymone 45 (Simon, E)] που χρονολογείται στα 410 π.Χ

β) εκείνη μιας ληκύθου του τρόπου του Ζωγράφου του Μειδία στο New Haven, Yale University 1913 152 [ARV² 1325, 53 LIMC I (1981), σ 747 λ Amymone 68 (Simon, E) Burn (1987), σ 51-52, 112 αρ ΜΜ 83] που χρονολογείται γύρω στο 400 π Χ

[23] Το βιαιο στοιχείο στις συγκεκριμένες παραστάσεις εγκαταλείπεται μόνο, σε ό,τι αφορά τη μορφη του Ποσειδώνα Εξακολουθεί όμως να προβάλλεται στις σκηνές αφήγησης του επεισοδίου της επίθεσης των Σατύρων εναντίον της Δαναΐδας Βλ ενδεικτικά

α) την παράσταση ενός χου του Ζωγράφου του Μειδία στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού στην Αθήνα 4290 [LIMC I (1981), σ 743 λ Amymone 13 (Simon, E) Burn (1987), σ 50-51, 98, πιν 33 αρ Μ 15] που χρονολογειται περίπου το 420 π Χ

β) αυτήν ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1011 [ARV² 1155, 6 LIMC I (1981), σ 743 λ Amymone 12 (Simon, E)] που χρονολογείται στη δεκαετία 420-410 π.Χ και

γ) εκείνη της Β όψης ενός καλυκωτου κρατήρα στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 52 11 18 [Milne (1962), σ 305, πίν 81 LIMC I (1981), σ 743 λ Amymone 15 (Simon, E) LIMC II (1984), σ 294 λ Apollon 924 (Palagia, O) LIMC V (1990), σ 129 λ Herakles 2917 (Boardman, J), σ 545 λ Hyades 6 (Machaira, V), σ 551 λ Hyas 1 (Serbeti, E)] που χρονολογείται περίπου στο 400 π Χ και μπορεί να τοποθετηθεί, κατά τη γνώμη μου, κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου

[24] Βλ σχετικά Heimberg (1968), σ 41 Berti (1975), σ 460 Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 27 46 Detienne (1988), σ 171 Για πρώτη φορά παριστάνονται στον καλυκωτό κρατήρα του Ζωγράφου της Νέκυιας στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1026 [ARV² 1087, 2 Βλ αναλυτικά σ 140 σημ 19] που χρονολογείται στα 460-450 π.Χ

Ο ρόλος τους σε σκηνές καταδιώξεων και γάμου γενικότερα [βλ σχετικά Oakley-Sinos (1993), σ 45] δικαιολογείται λόγω των ικανοτήτων της Αφροδίτης να επηρεάζει και να κατευθύνει τις σκέψεις όχι μόνο των ανθρώπων αλλά και των θεών, ακόμη και του ίδιου

παρούσας εργασίας, είναι επτά και πρόκειται κυρίως για σκηνές ήρεμης συνομιλίας του Ποσειδώνα με την Αμυμώνη.

Κάποια από τα πρωϊμότερα χρονικά επεισόδια[25] του μύθου εντοπίζονται στην παράσταση της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9103 (VAT 1 *πίν. 86Α*), έργου του επώνυμου Ζωγράφου, και με πορεία αφήγησης από αριστερά προς τα δεξιά[26]. Πρόκειται συγκεκριμένα για την απεικόνιση του επεισοδίου, κατά το οποίο η Αμυμώνη[27] δέχεται τη σεξουαλική παρενόχληση του Σατύρου πίσω της που με το προτεταμένο δεξί του χέρι αγγίζει τον ώμο της. Η πράξη του αυτή φαίνεται όμως να προκαλεί την αιφνίδια παρέμβαση[28] του Ποσειδώνα, στην επιβλητική[29] παρουσία του οποίου

του Δία. Σχολιάζοντας τις εξαιρετικές ικανότητες τους ο Ευριπίδης στον Ιππόλυτο 1268-1271 αναφέρει:

"Σὺ τὰν θεῶν ἄκαμπτον φρένα καὶ βροτῶν
ἄγεις, Κύπρι, σὺν δ'
ὁ ποικιλόπτερος ἀμφιβαλὼν
ὠκυτάτῳ πτερῷ".

[25] Για την προτίμηση ορισμένων αγγειογράφων στην απεικόνιση στην ίδια σκηνή μοτίβων που παραπέμπουν σε διαφορετικά αλλά συναφή και συχνά επάλληλα χρονικά επεισόδια, βλ. Oakley-Sinos (1993), σ. 8.

[26] Για τη συγκεκριμένη πορεία αφήγησης και τις ελάχιστες εξαιρέσεις τις, βλ. McPhee (1977), σ. 222.

[27] Όσον αφορά το αντικείμενο που κρατά με το λυγισμένο χέρι της η Αμυμώνη, θα πρέπει εδώ να αναφερθεί παρενθετικά ότι δεν είναι ένα αυγό ή κάποιος καρπός, όπως αναφέρει ο Passeri (1767-1775), σ. 71, αλλά κατά πάσα πιθανότητα η τύλη. Η τύλη ήταν ένα είδος "σάγματος" που τοποθετούσαν στο κεφάλι με σκοπό την ευκολότερη μεταφορά της υδρίας, όταν αυτή ήταν γεμάτη με νερό [βλ. Διογένης Λαέρτιος 9.53. Diehl (1964), σ. 137, πίν. 38.2. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 29].

[28] Αυτή η παρέμβαση-αντίδραση του Ποσειδώνα που είχε ως αποτέλεσμα την ανατροπή των προθέσεων των Σατύρων θα μπορούσε να σηματοδοτείται και με το κάθετο στοιχείο του στελέχους της τρίαινάς του. Για τον ανάλογο συμβολισμό του κάθετου στοιχείου του στελέχους του σκήπτρου του Δαναού, βλ. Reeder (1995), σ. 359 αρ. 114.

[29] Στη θεϊκή μορφή με το σίγουρο και άνετο στήσιμο και το ιμάτιο που περισσότερο τονίζει το γυμνό σώμα παρά προσπαθεί να το καλύψει ο αγγειογράφος προσδίδει μεγαλύτερη αξία τοποθετώντας την επιπλέον ψηλότερα από όλες τις υπόλοιπες. Φαίνεται μάλιστα ότι δεν υπολόγισε σωστά και έγκαιρα το χώρο που διέθετε κατά τη διάρκεια του προσχεδίου

συγκεντρώνονται τα βλέμματα όλων των παριστανόμενων μορφών. Στη μορφή της Αμυμώνης δε διακρίνεται ούτε φόβος για την επικείμενη επίθεση του Σατύρου που βρίσκεται πίσω της[30] αλλά ούτε και έκπληξη για την παρέμβαση του θεού, σαν να γνώριζε ήδη την έκβαση του επεισοδίου και να αισθανόταν για το λόγο αυτό ασφάλεια. Αντίθετα η παρουσία του Ποσειδώνα φαίνεται να προκαλεί στον επιτιθέμενο Σάτυρο αμηχανία. Το κυριολεκτικά "παγωμένο" βλέμμα του απέναντι στο θεό δηλώνει τη στιγμιαία αδυναμία του να αντιδράσει στην ξαφνική εμφάνιση του τελευταίου. Έκπληξη και φόβος[31] απαντάται και στις μορφές των άλλων δύο Σατύρων, όχι όμως και αδυναμία αντίδρασης: Όπως δηλώνεται με τις χορευτικές και έντονα δραματικές κινήσεις τους, προσπαθούν να απομακρυνθούν ώστε να ξεφύγουν από την προσοχή του θεού και να αποφύγουν την ενδεχόμενη τιμωρία του. Ο καλλιτέχνης, χωρίς να εμπλέκεται στη χρονοβόρα, απαιτητική και επίπονη διαδικασία της απόδοσης πολλών εικονογραφικών λεπτομερειών, επιτυγχάνει να αποδώσει ένταση στην ατμόσφαιρα και δραματικότητα στη σκηνή με την επιλογή της

με αποτέλεσμα η τρίαινα του Ποσειδώνα να διεισδύει στο χώρο της διακοσμητικής ζώνης του χείλους.

Σε ό,τι αφορά τη διάταξη των μορφών στο χώρο της παράστασης, παρατηρείται ότι ο ίδιος εικονογραφικός τύπος απαντάται και στον κωδωνόσχημο κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 9096 [ARV^2 1155, 7. Βλ. σχετικά, σ. 141 σημ. 22] που χρονολογείται στα 410 π.Χ.

30 Όπως παρατηρεί βέβαια και ο Χουρμουζιάδης (1974), σ. 47, σε αντίθεση με την επίθεση στο πλαίσιο μιας τραγωδίας η απειλή και ο τρόμος από τους διώκτες-σατύρους είχε σίγουρα πιο ανώδυνες διαστάσεις στο πλαίσιο ενός σατυρικού δράματος.

31 Σε αισθήματα έκπληξης, φόβου και θυμού αναφέρεται και η Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 28 σχολιάζοντας μια ανάλογη μορφή Σατύρου στην παράσταση του ίδιου μύθου σε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα στις Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 44291 [ARV^2 1041, 9. Addenda^2 319. LIMC I (1981), σ. 745 λ. Amymone 41 (Simon E.). LIMC III (1986), σ. 762 λ. Eos 96 (Weiss, C.). Matheson (1995), σ. 201, 204-205, πίν 155 αρ. PEM 10] του τρόπου του Ζωγράφου του Πηλέα που προέρχεται από τη Γέλα και χρονολογείται στη δεκαετία 450-440 π.Χ.

Η ερμηνεία αυτή και στις δύο περιπτώσεις οφείλεται στη στάση των μορφών και κυρίως στη χειρονομία των υψωμένων τους χεριών. Για τις σημασίες των υψωμένων χεριών σε διάφορες εποχές και πολιτισμούς, βλ. Demisch, H., Erhobene Hände. Geschichte einer Gebärde in der bildenden Kunst, Stuttgart 1984. Ειδικότερα για τη σύνδεσή τους με το χορό, βλ. σ. 185 κ.ε. και για την έκφραση έκπληξης και φόβου σ. 229 κ.ε.

παραστασης των συγκεκριμένων χρονικών στιγμών και την επικέντρωση του ενδιαφέροντος στις κινήσεις και τις εκφράσεις των μορφων

Στον καλυκωτό κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12196 (ERB 5 *πίν 52ΣΤ*) η παράσταση αποδίδεται σε δύο επίπεδα[32] Στο ανωτερο επίπεδο παριστάνεται ο Ποσειδώνας καθιστός[33] ανάμεσα σε δύο γυναικείες μορφές Όπως δηλώνεται με τη χειρονομία τού λυγισμένου και προτεταμένου δεξιού του χεριού[34], φαίνεται να συνομιλεί με τη γυναικεία μορφη που στέκεται απέναντί του και στην οποία αναγνωρίζεται με σχετικη[35] ασφάλεια η Αμυμώνη Η ανασύνθεση του συνολικού περιεχομένου της συνομιλίας τους και ειδικότερα της επιχειρηματολογίας που προβάλλει ο Ποσειδώνας[36] στην προσπάθειά του να κατακτήσει την Αμυμώνη καθίσταται ιδιαίτερα δύσκολη εως αδύνατη, λόγω της αποσπασματικότητας των σχετικών πηγων Μόνο από ένα απόσπασμα του σατυρικού δράματος του Αισχύλου, όπου αναφέρεται η παροιμιώδης φράση "σοὶ μὲν γαμεῖσθαι μόρσιμον, γαμεῖν δ' ἐμοί"[37], μπορεί κανείς να φανταστεί τί πιθανότατα ειπώθηκε[38] κατά τη διάρκεια αυτής της συνομιλίας

---

[32] Το ίδιο σχήμα οργάνωσης των μορφών, με την τοποθέτηση στο κέντρο του ανώτερου επιπέδου των σημαντικότερων από αυτές, απαντάται και στην παράσταση του δευτερου καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12596 (ERB 6 *πίν 53Δ*)

[33] Εντύπωση βέβαια προκαλεί το μικρό μέγεθος του θεού σε σύγκριση με εκείνο των γυναικείων μορφών που τον περιβάλλουν. Εύλογα αναρωτιέται κανείς αν πρόκειται απλα για αδυναμία έκφρασης του αγγειογράφου ή για συνειδητή προσπάθειά του να αποδώσει στη σκηνή το χαρακτήρα παρωδίας, αντιστρέφοντας τους ρόλους των πρωταγωνιστών Η εντύπωση που δημιουργείται στη συγκεκριμένη παράσταση είναι οτι οι ρόλοι των δύο πρωταγωνιστών έχουν αντιστραφεί με την Αμυμώνη σε πλεονεκτικότερη του Ποσειδώνα θέση Για το διαφορετικό ύφος και το χαρακτήρα των μορφών στη θεατρική σκηνή βλ. παρακάτω σ 157-158, 163-164

[34] Πρβλ Neumann (1965), σ 9 κ ε , εικ 4

[35] Η προσεκτική διατύπωση στο σημείο αυτό οφείλεται στην απουσία από δίπλα της μιας υδρίας, με την οποία συνδέεται συνήθως η μορφή της Για τη σύνδεση της Αμυμώνης και των νυμφών γενικότερα με υδρίες, βλ παρακάτω σ 145-146 σημ 41-42

[36] Στα σαγηνευτικά και αποπλανητικά λόγια, με τα οποία πετυχαίνει τελικά ο Ποσειδώνας να πείσει την Αμυμώνη, αναφέρεται και ο Detienne (1988), σ 170

[37] Αισχύλος απόσπ 131 Ειδικότερα, τη φράση αυτή παραδίδει ο Αμμώνιος στην πραγματεία του Περί ομοίων και διαφόρων λέξεων Γ 120, όταν προσπαθώντας να

Σε ό,τι αφορά τη δεύτερη γυναικεία μορφή της παράστασης, διατυπώθηκε η υπόθεση ότι πρόκειται για την Αφροδίτη[39]. Μια τέτοια ταύτιση δε μπορεί όμως να θεωρηθεί ως ιδιαίτερα πειστική, καθώς η θεϊκή μορφή της Αφροδίτης θα έπρεπε να διαφοροποιείται εικονογραφικά από εκείνη της Αμυμώνης, όπως κατά κανόνα συνέβαινε στις παραστάσεις θεών δίπλα σε μορφές θνητών. Σύμφωνα με το μύθο, η Αμυμώνη δε στάλθηκε μόνη της προς αναζήτηση νερού αλλά μαζί με τις αδελφές τις[40]. Η πληροφορία αυτή σε συνδυασμό με το γεγονός της εξαιρετικής ομοιότητας της συγκεκριμένης γυναικείας μορφής με εκείνη της Αμυμώνης οδηγεί στη διατύπωση της πρότασης ότι πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν η απόδοση και μιας δεύτερης Δαναΐδας[41]. Η παρουσίαση βέβαια στη συγκεκριμένη παράσταση (ERB 5 *πίν. 52ΣΤ*) μόνο δύο από τις πενήντα Δαναΐδες έγινε από τον καλλιτέχνη με αποκλειστικό μάλλον κριτήριο το χώρο που διέθετε, επιπλέον και για λόγους συμμετρίας, όπως θα φανεί στη συνέχεια. Οι υδρίες, τέλος, που λογικά θα περίμενε

εξηγήσει τη διαφορά στη σημασία των ρημάτων γήμαι και γήμασθαι παραπέμπει σε χρήσεις των αντίστοιχων ρημάτων από τον Όμηρο, τον Ανακρέοντα και τον Αισχύλο.

38 Αν και ο Χουρμουζιάδης [βλ. Χουρμουζιάδης (1974), σ. 27, 180 σημ. 38-39] πιστεύει ότι η έκφραση αυτή ειπώθηκε από τους Σατύρους που κατέφυγαν στο όπλο της πειθούς για να κατακτήσουν την Αμυμώνη, πειστικότερη φαίνεται η γενικότερα αποδεκτή άποψη της απόδοσής της στον Ποσειδώνα [βλ. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 48. LIMC I (1981), σ. 751 λ. Amymone (Simon, E.)].

39 LIMC I (1981), σ. 747 λ. Amymone 62 (Simon, E.).

40 Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 2.13-14 για το Δαναό:

"...ἀνύδρου δὲ τῆς χώρας ὑπαρχούσης...τὰς θυγατέρας ὑδρευσομένας ἔπεμψε".

41 Σε μια ακόμη περίπτωση δίπλα στο ζευγάρι των Ποσειδώνα-Αμυμώνης παριστάνεται και μια δεύτερη Δαναΐδα, που μεταφέρει μάλιστα μια υδρία, γεγονός που δε θα πρέπει να μας ξενίζει, καθώς εκτός από την Αμυμώνη και κάποιες άλλες από τις αδελφές της αναφέρονται ως Νύμφες πηγών. Πρόκειται για την παράσταση της Α όψης ενός λουκανικού κωδωνόσχημου κρατήρα στο Sydney, Nicholson Museum 65 [LCS σ. 82, 416, πίν. 39,1. LCS Suppl I σ. 15. LIMC I (1981), σ. 746 λ. Amymone 50 (Simon, E.)] του Ζωγράφου της Ragusa που χρονολογείται γύρω στο 380 π.Χ. Ως Νύμφες πηγών χαρακτηρίζονται [βλ. σχετικά Milne (1962), σ. 306. Reeder (1995), σ. 361] και οι ανώνυμες γυναικείες μορφές της παράστασης της υδρίας του Ζωγράφου του Erbach στη Νέα Υόρκη (ERB 20 *πίν. 55Γ.Δ*). Σύμφωνα μάλιστα με τα όσα αναφέρονται στην παρούσα εργασία, θα μπορούσαν ειδικότερα να χαρακτηρισθούν ως Δαναΐδες, για τον πιθανό ρόλο των οποίων στη θεατρική σκηνή γίνεται αναλυτικότερα λόγος παρακάτω.

κανείς να κρατούν για να χαρακτηριστούν ως Νύμφες[42], φαίνεται ότι κατέληξαν στα χέρια των δύο Σατύρων[43] που βρίσκονται ακριβώς από κάτω τους. Οι θύρσοι των τελευταίων μπορούν να αναγνωριστούν αντίστοιχα στα χέρια των νυμφών[44].

Αυτή η ασυνήθιστη σύνδεση αντικειμένων και μορφών μπορεί να δικαιολογηθεί ως υπαινιγμός του καλλιτέχνη σε κάποιο επεισόδιο που προηγήθηκε χρονικά. Συγκεκριμένα, μπορεί να φανταστεί κανείς ότι σε μια συμπλοκή των Δαναΐδων με τους Σατύρους οι Δαναΐδες αφήνουν κατά γης τις υδρίες που μεταφέρουν και αρπάζουν τους θύρσους[45] από τα χέρια των Σατύρων, στην

---

42 Με υδρίες εικονίζονται οι Δαναΐδες σε παραστάσεις της τιμωρίας τους στον Κάτω Κόσμο [βλ. LIMC III (1986), σ. 338-340 λ. Danaides 7-31 (Keuls, E.)], αλλά οι υδρίες μπορούν να θεωρηθούν ως ένα χαρακτηριστικό των Νυμφών γενικότερα. Πρβλ. τις παραστάσεις των Υάδων που μεταφέρουν υδρίες [βλ. LIMC V (1990), σ. 544-545 λ. Hyades 1-11 (Machaira, V.)] και την παράσταση των γυναικών που σβήνουν με υδρίες τη φωτιά της πυράς του Ηρακλή στην παράσταση της Α όψης του καλυκωτού κρατήρα της Νέας Υόρκης, Metropolitan Museum of Art 52.11.18 [βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 23] κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου, που είναι πιθανότατα Νύμφες της Οίτης.

43 Ο τύπος του νωχελικού ανακεκλιμένου Σατύρου παρουσιάζει μεγάλες ομοιότητες: α) με αυτόν του Σατύρου που κοιμάται έχοντας για προσκεφάλι έναν οξυπύθμενο αμφορέα και β) με εκείνον που παίζει διπλό αυλό στηριζόμενος και πάλι σε έναν οξυπύθμενο αμφορέα στην παράσταση του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Κάδμου στο Ruvo, Museo Jatta 1093 [ARV^2 1184, 1. Βλ. παραπάνω σ. 15 σημ. 38]. Επίσης, παρουσιάζει ομοιότητες με τις μορφές των Παπποσιληνών στις παραστάσεις αγγείων του Ζωγράφου του Erbach.

44 Οι χαρακτηριστικές απολήξεις των θύρσων δεν αποδόθηκαν μάλλον λόγω έλλειψης χώρου ίσως και κακού υπολογισμού του από τον καλλιτέχνη, κάτι που συμβαίνει αρκετά συχνά σε παραστάσεις αυτής της εποχής. Βλ. για παράδειγμα το θύρσο

α) της μαινάδας που κινείται "ακροποδητί" στην παράσταση της Α όψης ενός κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Erbach από το εμπόριο έργων τέχνης (ERB 16 *πίν. 55Α*) και

β) του Διονύσου στην παράσταση της Α όψης ενός κρατήρα του εργαστηρίου του Ζωγράφου M_2 στη Νεάπολη, Museo Nazionale 931 (MEL 43 *πίν. 16Γ*).

45 Στην κατανόηση της εικονογραφικής απόδοσης ενός τέτοιου επεισοδίου μπορεί να συμβάλλει η μελέτη της παράστασης στη Β όψη του καλυκωτού κρατήρα της Νέας Υόρκης, Metropolitan Museum of Art 52.11.18 [βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 23]. Στη συγκεκριμένη παράσταση η Αμυμώνη, έχοντας περικυκλωθεί από πολλούς Σατύρους που έχουν ιδιαίτερα απειλητικές διαθέσεις, αρπάζει το θύρσο του Σατύρου που βρίσκεται δίπλα της στην προσπάθειά της να αμυνθεί, ενώ η υδρία της φαίνεται να ξεφεύγει από τα χέρια της και να πέφτει στο έδαφος.

προσπάθειά τους να αμυνθούν. Το επεισόδιο αυτό λήγει με την επέμβαση του Ποσειδώνα που ανατρέπει τα σχέδια των τελευταίων οδηγώντας κάποιους από αυτούς σε φυγή[46].

Στην αφήγηση του επεισοδίου της παρέμβασης του Ποσειδώνα αναφέρεται και ο Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg στην παράσταση του επώνυμου κρατήρα του στο Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität L. 634 (ΑΜΥΜ 4 *πίν. 42Α*) επιδεικνύοντας μάλιστα ιδιαίτερη προσοχή και επιμέλεια στην απόδοση των επιμέρους λεπτομερειών του μύθου. Δίπλα στη μορφή του θεού εξίσου επιβλητική είναι αναμφισβήτητα η μορφή της Αμυμώνης που προβάλλεται κυρίως[47] με τη χρήση επίθετου λευκού χρώματος στα γυμνά μέλη της. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επιπλέον και ο τρόπος απεικόνισής της[48]: Η ηρωίδα κάθεται δίπλα στην υδρία της[49] φορώντας πλούσια διακοσμημένα ενδύματα και φέροντας ένα διάδημα στο κεφάλι[50]. Η παρουσία του Ποσειδώνα με το σταθερό και αποφασιστικό βλέμμα δίπλα της φαίνεται να της γεννά αισθήματα οικειότητας και ευγνωμοσύνης[51] απέναντί του. Η ευγνωμοσύνη αυτή συνδέεται και πάλι με τη δύσκολη θέση στην

---

[46] Βλ. ειδικότερα τη μορφή του Σατύρου δεξιά στο ύψος της λαβής, οι κινήσεις του οποίου θυμίζουν εκείνες του Σατύρου στον επώνυμο κρατήρα του Ζωγράφου του Βατικανού 9103 (VAT 1 *πίν. 86Α*), και του Σατύρου κάτω αριστερά στον επώνυμο κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg (ΑΜΥΜ 4 *πίν. 42Α*). Για τις πιθανές εργαστηριακές σχέσεις των αγγειογράφων που ασχολήθηκαν με το θέμα της Αμυμώνης, και την ύπαρξη υποδειγμάτων στα εργαστήριά τους γίνεται αναλυτικότερα λόγος στη συνέχεια.

[47] Εκτός από την κεντρική της θέση στο χώρο της παράστασης και τη χρήση λευκού χρώματος για την απόδοση των γυμνών μελών της με σχετική επιμέλεια αποδίδονται επιπλέον τα ενδύματα και η κόμμωσή της.

[48] Με ανάλογο τρόπο παριστάνεται και στην παράσταση του καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12596 (ERB 6 *πίν. 53Δ*).

[49] Ο τρόπος, με τον οποίο κάθεται η Αμυμώνη δίπλα στην υδρία, απαντάται αποκλειστικά σε παραστάσεις Νυμφών [βλ. Diehl (1964), σ. 204. Burn (1987), σ. 51].

[50] Τόσο τα ενδύματα όσο και το διάδημα των μαλλιών της παραπέμπουν σε σκηνές γάμου. Σε ό,τι αφορά το χαρακτηριστικό αυτό διάδημα με ακτινωτά-λογχωτά φύλλα, πρβλ. την παράσταση ενός γαμικού λέβητα στην Αθήνα, ΕΑΜ 1454 [Oakley-Sinos (1993), εικ. 28-29] του Ζωγράφου των Αθηνών 1454. Για τα διαδήματα αυτά, βλ. επίσης Sourvinou-Inwood (1987), σ. 148. Blech (1982), σ. 76-81.

[51] Εκτός από το ήρεμο βλέμμα της στο πρόσωπό της μπορεί ίσως να διακρίνει κανείς και ένα αίσθημα ευχαρίστησης.

οποία βρισκόταν, όπως δηλώνει η παρουσία των επτά Σατύρων που με τις έντονες κινήσεις τους κατακλύζουν ασφυκτικά το χώρο. Ο κίνδυνος που διέτρεχε η Δαναΐδα από την παρουσία τους φαίνεται τελικά να απομακρύνεται, όπως δείχνουν οι μορφές κάποιων από τους Σατύρους[52] που υποχωρούν. Η διάθεση και ο ρόλος των τελευταίων φαίνεται μάλιστα να αλλάζει ριζικά. Αυτό δηλώνει ο καλλιτέχνης με τη στάση του Σατύρου πάνω δεξιά στο ύψος της λαβής που παριστάνεται να μεταφέρει ένα δίσκο με καρπούς[53], εισάγοντας με τον τρόπο αυτό στην παράσταση το στοιχείο της συμφιλίωσης και της τελικής υποταγής τους στη βούληση του θεού[54].

Ο Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg καταφέρνει να αποδόσει ιδιαίτερα επιτυχημένα τις αλυσιδωτές αντιδράσεις[55] που προκάλεσε η παρουσία του Ποσειδώνα στους Σατύρους, όπως διαπιστώνεται από τη μελέτη των μορφών τους και την ποικιλία στις εκφράσεις και τις κινήσεις τους. Στις αντιδράσεις αυτές γινόταν σίγουρα αναλυτική αναφορά κατά τη διάρκεια των σκηνικών παρουσιάσεων του συγκεκριμένου μύθου.

---

[52] Παρενθετικά στο σημείο αυτό, σε ό,τι αφορά τον τρόπο απεικόνισής τους, θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι Σάτυροι εικονίζονται φαλακροί αλλά νέοι στην ηλικία. Όπως παρατηρεί ο Brommer (1959), σ. 38 ενώ αρχικά οι Σάτυροι, όπως ακριβώς και οι Κένταυροι, εμφανίζονταν με ακαθόριστη ηλικία, αργότερα γίνεται διάκριση ανάμεσα στους Σατύρους διαφορετικών ηλικιών. Αυτή η διάκριση φαίνεται να προήλθε από το σατυρικό δράμα. Φαλακροί και νέοι στην ηλικία Σάτυροι απαντούσαν πράγματι στους χορούς σατυρικών δραμάτων, όπως για παράδειγμα των Ιχνευτών [βλ. Χουρμουζιάδης (1974), σ. 66-67], ενώ ο μεγαλύτερος στην ηλικία Σιληνός αποσπασμένος από την ομάδα του είχε βεβαιωμένα διαφορετικό ορχηστρικό ρόλο. Για το ρόλο των Σατύρων και του Παπποσιληνού στη σατυρική "Αμυμώνη" του Αισχύλου και τις επιδράσεις της στις αντίστοιχες παραστάσεις του μύθου γίνεται λόγος στη συνέχεια.

[53] Η εικονογραφική αυτή λεπτομέρεια είναι πιθανόν επηρεασμένη από ένα σατυρικό δράμα [πρβλ. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 29]. Με τη χρήση στη θεατρική σκηνή από τα μέλη του χορού διαφόρων αντικειμένων δινόταν στην ορχηστρική τους έκφραση (στη δεδομένη περίπτωση αυτήν των Σατύρων) ένας πιο συγκεκριμένος χαρακτήρας [πρβλ. Χουρμουζιάδης (1974), σ. 102].

[54] Για την υποταγή των Σατύρων στη βούληση του Ποσειδώνα και την ανάλογη συμπεριφορά τους στην περίπτωση του έρωτα του Διονύσου προς την Αριάδνη κάνει λόγο και η Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 29, 66 σημ. 208.

[55] Από την αρχική κατάσταση της έκπληξης και του φόβου και την προσπάθεια φυγής περνάνε σε εκείνη της συμφιλίωσης με την ιδέα της επιβολής της θέλησης του θεού. Οι

Εκτός από τις ίδιες τις μορφές, εξέχοντα ρόλο στην παράσταση κατέχει και η υδρία της Αμυμώνης. Το λευκό της χρώμα δηλώνει ότι ήταν μεταλλική[56], ενώ παράλληλα στην επιφάνειά της διακρίνονται και κάποιες αντανακλάσεις αποδοσμένες με κιτρινοκάστανο χρώμα (ακριβώς ίδιο στην απόχρωση με εκείνο που χρησιμοποιείται και για τη Δαναΐδα). Τη σκέψη μας στο σημείο αυτό μπορεί να κατευθύνει η περιγραφή του σχετικού μυθολογικού επεισοδίου από το Φιλόστρατο τον Πρεσβύτερο που κάνει λόγο για μια χρυσή υδρία που εξαιτίας του υλικού της τόνιζε και αντανακλούσε την λευκότητα της επιδερμίδας της Αμυμώνης[57]. Η απόδοση της λευκότητας της Αμυμώνης και της αντανάκλασής της στη μεταλλική, σύμφωνα με το Φιλόστρατο χρυσή, επιφάνεια της υδρίας θα μπορούσε πιθανότατατα να αποτελεί πρόθεση και του συγκεκριμένου αγγειογράφου. Σε μια τέτοια περίπτωση το πρότυπο για αυτόν τον τύπο απόδοσης θα πρέπει να αναζητηθεί σε κάποια περιγραφή της Αμυμώνης στη θεατρική σκηνή , ενδεχομένως και σε κάποιο χαμένο έργο της Μεγάλης Ζωγραφικής.

Στην παράσταση ενός κρατήρα του συνεργάτη του Ζωγράφου M_2 στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9106 (MEL 35 *πίν. 13Α*) ο τρόπος απόδοσης της σκηνής είναι αντίθετα εξαιρετικά λακωνικός. Κανένα στοιχείο της παράστασης[58] δε δηλώνει πλέον το επεισόδιο που προηγήθηκε ανάμεσα στην

αλλαγές αυτές στη συμπεριφορά των Σατύρων εντοπίζονται και σε παραστάσεις άλλων κρατήρων (VAT 1 *πίν. 86Α*, ERB 5 *πίν. 52ΣΤ*).

56 Με ανάλογο τρόπο εικονίζεται και το μεταλλικό σώμα του Τάλω στην παράσταση του κρατήρα του ομώνυμου Ζωγράφου στο Ruvo, Museo Jatta 1501 [ARV^2 1338, 1. Βλ. παρακάτω σ. 299 σημ. 73].

57 Στις Εικόνες 8.2 του Φιλόστρατου του Πρεσβύτερου αναφέρεται:

> "...τὸ γοῦν περίφοβον τῆς κόρης καὶ τὸ πάλλεσθαι καὶ ἡ κάλπις ἡ χρυσῆ διαφεύγουσα τὰς χεῖρας δηλοῖ τὴν Ἀμυμώνην ἐκπεπλῆχθαι καὶ ἀπορεῖν...λευκάν τε ὑπὸ φύσεως οὖσαν ὁ χρυσὸς περιστίλβει κεράσας τὴν αὐγὴν τῷ ὕδατι".

Αφορμή για την αναζήτηση κάποιας αναλυτικότερης περιγραφής της Αμυμώνης, που οδήγησε τελικά στην εύρεση της αναφοράς του Φιλόστρατου, αποτέλεσε μια πρώτη γενική παρατήρηση της Simon [βλ. Simon, Beckel κ.ά. (1983), σ. 115] σχετικά με την προβολή της μορφής της ηρωίδας με τη χρήση λευκού χρώματος στα γυμνά της μέλη.

58 Το ίδιο ισχύει και για την παράσταση του καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12596 (ERB 6 *πίν. 53Δ*).

Αμυμώνη και τους Σατύρους. Η σημαντικότερη μορφή είναι εκείνη του Ποσειδώνα, την οποία ο αγγειογράφος τοποθετεί στο κέντρο της παράστασης, ακολουθώντας ένα προσφιλές για το εργαστήριό του εικονογραφικό σχήμα[59]. Το ότι πρόκειται για τη σημαντικότερη μορφή δηλώνεται επιπλέον και με το γεγονός ότι είναι η μόνη καθιστή μορφή, τοποθετημένη κάπως ψηλότερα και με τα βλέμματα όλων των υπόλοιπων στραμμένα πάνω της. Ο θεός, αμίλητος και σοβαρός, παρατηρεί προσεκτικά το πρόσωπο της Αμυμώνης απέναντί του, προσπαθώντας να διακρίνει τα αποτέλεσματα των έντονων νουθεσιών του Έρωτα, στον οποίο φαίνεται να έχει εναποθέσει όλες του τις ελπίδες[60].

Πίσω από τον Ποσειδώνα διακρίνεται και μια δεύτερη γυναικεία μορφή. Σύμφωνα με την εμφάνισή της, όμοια με εκείνη της Αμυμώνης, θα έλεγε κανείς ότι πρόκειται για μια Δαναΐδα[61]. Το αντικείμενο όμως που κρατά είναι ένα σκήπτρο[62] και η ίδια κατά συνέπεια μια θεά. Θα περίμενε κανείς να παριστάνεται η θεά Αφροδίτη[63],

---

[59] Για το σχήμα των τριών ή πέντε μορφών που αναπτύσσονται παρατακτικά κατά μήκος του οριζόντιου άξονα, βλ. αναλυτικότερα σ. 283-284.

[60] Σε σκηνές γάμου παριστάνονται συχνά Έρωτες που πλησιάζουν συνήθως τη νεόνυμφη για να την στεφανώσουν [βλ. Metzger (1951), σ. 15 κ.ε. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 27]. Για τον ειδικότερο ρόλο του Έρωτα ως συνηγόρου στη συγκεκριμένη παράσταση γίνεται αναλυτικότερα λόγος παρακάτω σ. 151-152 σημ. 69-70.

[61] Σχετικά με τη γυναικεία μορφή πίσω από τον Ποσειδώνα στην παράσταση του καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12196 (ERB 5 *πίν. 52ΣΤ*), βλ. παραπάνω σ. 145

[62] Εξετάζοντας κανείς παραστάσεις αγγείων του συγκεκριμένου εργαστηρίου διαπιστώνει ότι ανάλογα αντικείμενα με μικρή απόληξη [πρβλ. αυτό του Διονύσου-Σαβάζιου στον ελικωτό κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν. 6Γ*) και εκείνα των Νηρέα και Πλούτωνα στον κωδωνόσχημο κρατήρα στο Würzburg (MEL 37 *πίν. 14Β*)] και πυκνά διαγραμμισμένο στέλεχος [πρβλ. εκείνα των θεϊκών μορφών του καλυκωτού κρατήρα στο Ruvo (MEL 25 *πίν. 10Γ*)] κρατάνε αποκλειστικά μορφές θεών και θεαινών και χαρακτηρίζονται ως σκήπτρα.

[63] Το καλύτερο και ασφαλέστερο (αφού τις μορφές συνοδεύουν επιγραφές) παράδειγμα για την παρουσία της στο συγκεκριμένο μύθο προσφέρει η παράσταση μιας αρυβαλλοειδούς ληκύθου στο New Haven, Yale University 1913.152 [ARV^2 1325, 53. Βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 22] του τρόπου του Ζωγράφου του Μειδία, όπου τις μορφές του Ποσειδώνα και της Αμυμώνης πλαισιώνουν εκείνες της Αφροδίτης και της Αμφιτρίτης(!).

Ως προς τον εικονογραφικό τύπο της Αφροδίτης με τον Έρωτα να παίζει στα γόνατά της αντίστοιχα παράλληλα από το χώρο του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου

η παρουσια της οποιας βεβαιωνεται συχνα σε σκηνες ερωτικης καταδιωξης και παραστασεις γαμου ηδη απο τον 5ο αι π Χ Ειναι αυτη χαρη στην οποια τα λογια του Ποσειδωνα αποκτουν πειστικοτητα[64] Επιπλεον το γεγονος οτι η Αφροδιτη διαδραματιζε σημαντικο ρολο στις 'Δαναΐδες"[65] του Αισχυλου ενισχυει κατα πολυ την πιθανοτητα να κατειχε εναν αναλογο ρολο και στο σατυρικο δραμα "Αμυμωνη"[66], με το οποιο ολοκληρωνοταν η τετραλογια και το οποιο επεδρασε κατα γενικη ομολογια στις περισσοτερες αττικες αγγειογραφικες παραστασεις του μυθου Την παρασταση πλαισιωνουν τελος δυο Σατυροι που οπως δηλωνεται απο την ηρεμη[67] σταση τους παρακολουθουν επηρεασμενοι απο τη σοβαροτητα της στιγμης τα οσα διαδραματιζονται

Εμφανεις αναλογιες με την παρασταση του κρατηρα αυτου (MEL 35 *πίν 13A*) συναντωνται και στην παρασταση μιας υδριας του Ζωγραφου M_1 στη Νεα Υορκη, Metropolitan Museum of Art 56 171 56 (MEL 74 *πιν 25*) Το κεντρο της παραστασης καταλαμβανουν και εδω οι μορφες του καθιστου Ποσειδωνα και της Αμυμωνης, ορθιας[68] απεναντι του Ο Ερωτας[69] που εικονιζεται διπλα τους

συναντωνται στο μεταλλιο της κυλικας χωρις ποδι τυπου II στο San Francisco Palace of the Legion of Honour 1626 (MEL 130 *πίν 38A*)

64 Detienne (1988), σ 171

65 Η παρουσια της βεβαιωνεται και απο τον Αθηναιο Δειπνοσοφιστες 13 73 Βλ σχετικα Χουρμουζιαδης (1974) σ 29, 181 σημ 43

66 Πρβλ Burn (1987) σ 51

67 Αναλογη σοβαροτητα και ηρεμια χαρακτηρίζει τις μορφες των δυο Σατυρων και στην παρασταση του καλυκωτου κρατηρα στην Αθηνα ΕΑΜ 12596 (ERB 2 *πίν 52A*) Η μονη μορφη που δε φαινεται να παρακολουθει τα οσα συμβαινουν στη θεατρικη σκηνη (*πιν 53Δ*) και εισαγει καποια κινηση στην παρασταση ειναι εκεινη του ερποντα Σατυρου κατω δεξια που πλησιαζει ενα βωμο για να τοποθετησει η πιθανοτατα για να κλεψει καποιες απο τις προσφορες

68 Το σχολιο της Reeder (1995) σ 361 σχετικα με την υποδεεστερη θεση της ορθιας θνητης Αμυμωνης σε σχεση με εκεινη του καθιστου Ποσειδωνα δεν φαινεται να εχει καποια ισχυ καθως σε αλλες παραστασεις του ιδιου μυθου (ΑΜΥΜ 4 *πιν 42A*, ERB 5 *πιν 52ΣΤ*) η Αμυμωνη καθεται και ο Ποσειδωνας στεκεται απεναντι της Προκειται απλα για διαφορετικους εικονογραφικους τυπους, τους οποιους ειχε ηδη αναγνωρισει ο Brommer (1938-1939) σ 174 Τους τυπους αυτους υιοθετησε αργοτερα και η Simon για την ταξινομηση του υλικου στο λημμα της Αμυμωνης στον πρωτο τομο του LIMC (1981)

εξακολουθεί να αποτελεί το συνδετικό κρίκο ανάμεσα τους και να λειτουργει ως συνηγορος του Ποσειδώνα, καθώς στηρίζεται στον αριστερο μηρο του θεου Ταυτοχρονα, με το βλεμμα του προσηλωμένο πανω στη Αμυμωνη προσπαθεί να τη συμβουλευσει, εχοντας ηδη κερδισει την εμπιστοσυνη της, όπως δηλώνεται απο τον τροπο, με τον οποιο την αγκαλιάζει Απο την πλευρά της η Αμυμώνη, με τη χαλαρή και ανετη σταση, φαινεται να έχει πειστεί από τα επιχειρήματα του Έρωτα[70], ενώ ο Ποσειδώνας, σίγουρος για την τελικά αίσια έκβαση της υποθεσης, περιορίζεται στο να παρακολουθεί με ηρεμο βλέμμα τα τεκταινομενα

Από τις υπόλοιπες μορφες[71] που πλαισιώνουν την κεντρική τριαδα, σημαντικότερο ρόλο φαίνεται να διαδραματίζουν η γυναικεία μορφή πάνω αριστερά

---

[69] Το συγκεκριμένο εικονογραφικό σχήμα της τριάδας Ποσειδώνα-Αμυμώνης-Έρωτα λίγο παραλλαγμενο απαντάται και στην παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα του ίδιου εργαστηριου (MEL 35 *πίν 13Α*), ενώ παράλληλα εντοπίζεται και στο εργαστήριο του Ζωγραφου του Μειδία Βλ ενδεικτικά

α) την παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 3927 [ARV² 1329, 119 Burn (1987), σ 118 αρ MM 149, εικ 15d] του τρόπου του Ζωγραφου του Μειδία

β) την παρασταση μιας πελικης στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 37 11 23 [ARV² 1313, 7 Para 477 Burn (1987), σ 98 αρ M 7, εικ 35] του Ζωγράφου του Μειδία και τελος

γ) την παράσταση ενος κωδωνόσχημου κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1771 [ARV² 1318 Burn (1987), σ 102 αρ AW 4, εικ 42] του Ζωγράφου του Υμεναίου των Αθηνών

[70] Σχετικά με την καταλυτική δύναμη των λόγων και της παρουσίας του Έρωτα αξίζει να θυμηθει κανεις τα οσα αναφέρει για αυτόν ο Ησίοδος στη Θεογονία, 121-122

"...πάντων δὲ θεῶν πάντων τ' ἀνθρώπων

δάμναται ἐν στήθεσι νόον καὶ ἐπίφρονα βουλήν'

Πρβλ και Σοφοκλής, Αντιγόνη 781 κ ε

[71] Πρόκειται για Σατύρους και Δαναΐδες Οι τελευταίες έχοντας αναλάβει το ρόλο νυμφοκόμων προσκομίζουν στην Αμυμώνη, όπως και στην αντίστοιχη παράσταση της υδρίας του Ζωγράφου του Erbach (ERB 20 *πίν 55Γ Δ*), ταινίες και στεφάνια για να τη στολίσουν ως νύμφη του Ποσειδώνα [βλ Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 28 σημ 205 για στολισμό από Έρωτα] Για το στολισμό της νεόνυμφης, συχνά και των νυμφοκόμων, με ταινίες και στεφάνια, πρβλ Oakley-Sinos (1993), σ 16 κ ε

και αυτή του νέου απέναντί της[72]. Χωρίς ιδιαίτερες επιφυλάξεις μπορεί να ξεκινήσει κανείς με την ταύτιση της γυναικείας μορφής με την Αφροδίτη, ενώ στα γόνατα της παίζει ένας Έρωτας[73]. Δεν πρέπει μάλιστα να είναι τυχαία η απεικόνισή της κοντά στον Ποσειδώνα και στον κωδωνόσχημο κρατήρα του Ζωγράφου M_2 (MEL 35 *πίν. 13A*). Πρόκειται μάλλον για πρόθεση του καλλιτέχνη να δηλώσει με μεγαλύτερη σαφήνεια τίνος το δίκαιο υπερασπίζεται η θεά[74].

Στη νεαρή ανδρική μορφή απέναντί της αναγνωρίστηκε ο Διόνυσος[75], ενώ η γυναικεία μορφή δίπλα του χαρακτηρίστηκε με ερωτηματικό ως Αριάδνη. Εικονίζεται λοιπόν ο Διόνυσος συνοδεύοντας τα υπόλοιπα μέλη του θιάσου του, τους Σατύρους, όπως συμβαίνει σε πολλές παραστάσεις αγγείων αυτής της εποχής; Καθώς η παρουσία του σε μια τέτοια σκηνή δε βεβαιώνεται από τη μελέτη ανάλογων παραστάσεων[76], θα πρέπει να εξεταστεί ο εικονογραφικός τύπος του συγκεκριμένου νέου και να συγκριθεί με εκείνον του Διονύσου, όπως αποδίδεται σε έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου. Στο συγκεκριμένο εργαστήριο ο Διόνυσος αποδίδεται κατά κανόνα γυμνός και μεγαλοπρεπής με ένα ιμάτιο να

---

[72] Αυτό δηλώνει η εποπτική τους θέση στον ώμο του αγγείου και ο πλούτος των ενδυμάτων τους, που αντιστοιχεί σε εκείνο των πρωταγωνιστικών μορφών της παράστασης.

[73] Για το ρόλο της Αφροδίτης σε σκηνές γάμου και ερωτικής καταδίωξης και ειδικότερα στις θεατρικές και αγγειογραφικές παραστάσεις του μύθου της Αμυμώνης, βλ. παραπάνω σ. 150-151.

[74] Με όμοιο τρόπο παριστάνεται η Αφροδίτη και:

α) στην παράσταση του καλυκωτού κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum IV 1026 [ARV^2 1087, 2. Βλ. αναλυτικά σ. 140 σημ. 19] του Ζωγράφου της Νέκυιας που χρονολογείται γύρω στο 460-450 π.Χ. όπως και

β) σε εκείνη μιας πελίκης στη Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia 20847 από το Cerveteri [ARV^2 494, 3. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 27, πίν. 18.6. LIMC I (1981), σ. 744 λ. Amymone 20b (Simon, E.)] του Ζωγράφου της Γέννησης της Αθηνάς που χρονολογείται γύρω στο 450 π.Χ.

[75] Milne (1962), σ. 306. McPhee (1977), σ. 221. LIMC I (1981), σ. 603 λ. Amymone 60 (Simon, E.). Reeder (1995), σ. 361.

[76] Επιπλέον, όπως παρατηρεί και ο Χουρμουζιάδης (1974), σ. 50, οι τολμηρότητες των Σατύρων, όπως προδίδουν οι χειρονομίες κάποιων από αυτούς που παριστάνονται, συμβαίνουν, ενώ δεν παρίσταται ο θεός.

καλύπτει τον ένα μηρό του[77] και μόνο σε δύο περιπτώσεις[78] με χιτωνίσκο και ιμάτιο, όπως συμβαίνει στην παράσταση της εξεταζόμενης υδρίας.

Καθώς όμως ο ίδιος εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται συχνότερα και σε άλλες περιπτώσεις (συγκεκριμένα, για να δηλώσει μορφές όπως του Οδυσσέα/Σισύφου, του Πάρη και γενικότερα μορφές κυνηγών[79]) και επειδή το αντικείμενο που κρατά η μορφή στην υδρία της Νέας Υόρκης δεν μπορεί να ταυτιστεί με θύρσο αλλά με δύο επάλληλα τοποθετημένα δόρατα[80], η ταυτότητα της μορφής αυτής θα πρέπει να αναζητηθεί σε άλλη κατεύθυνση. Κατά τη γνώμη μου, στη μορφή αυτή θα μπορούσε να αναγνωριστεί άνετα ο Πέλοπας[81]. Η παρουσία του στο συγκεκριμένο αγγείο, όπου παριστάνεται ο μύθος του Ποσειδώνα και της Αμυμώνης,

---

[77] Για τους εικονογραφικούς τύπους του θεού, βλ. παραπάνω σ. 142, 147, 150.

[78] Πρόκειται για τις παραστάσεις του θεού:

α) σε έναν καλυκωτό κρατήρα στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11012 [ARV^2 1409, 11. Metzger (1951), πίν. 11.3. McPhee (1973), σ. 255] και

β) σε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα στη Bologna, Museo Civico 329 [ARV^2 1410, 21. Addenda^2 374. Metzger (1951), πίν. 15.2]. Στον πρώτο κρατήρα παριστάνεται με χιτωνίσκο και ιμάτιο, ενώ στον δεύτερο επιπλέον και με εμβάδες, λεπτομέρεια που ενισχύει την ομοιότητά του με τη μορφή του θεού στην παράσταση της συγκεκριμένης υδρίας (ERB 20 *πίν. 55Γ.Δ*).

[79] Βλ. σχετικά τις παραστάσεις του κωδωνόσχημου κρατήρα στο Würzburg, Martin-von-Wagner-Museum H 5982 (MEL 37 *πίν. 14Β*), του καλυκωτού κρατήρα στη Bologna, Museo Civico 305 (MEL 32 *πίν. 12Β*), όπως επίσης και εκείνες που αναφέρονται παρακάτω στο υποκεφάλαιο της Αταλάντης σ. 204 σημ. 70, σ. 216-217.

[80] Διακρίνεται ένα στέλεχος, που φέρει κατά μήκος μια κάθετη γραμμή. Με το συγκεκριμένο τρόπο αποδίδονται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου όχι όλα ανεξαιρέτως τα στελέχη (συμπεριλαμβανομένων και εκείνων των σκήπτρων ή των θύρσων) αλλά μόνο όσα δηλώνουν δύο επάλληλα τοποθετημένα δόρατα.

[81] Για τον Πέλοπα γενικά, βλ. ML III$_2$ (1902-1909), σ. 1866-1875 λ. Pelops (Bloch, L.). RE Suppl. 7 (1940), σ. 849-866 λ. Pelops (Scherling, K.). EAA VI (1965), σ. 20-21 λ. Pelope (Orlandini, P.).

Αναφορικά με τον τρόπο απεικόνισής του, βλ. τα σχόλια της Ι. Τριάντη, LIMC VII (1994), σ. 287 λ. Pelops. Αξίζει επιπλέον στο σημείο αυτό να αναφερθεί ότι το βασιλικό σκήπτρο του Πέλοπα ονομαζόταν "δόρυ". Ηταν έργο του Ηφαίστου που του το δώρισε ο Ερμής (Όμηρος, Ιλιάδα Β 101-108) και αποτελούσε για τους κατοίκους της Χαιρώνειας αντικείμενο λατρείας (Παυσανίας, Περιήγησις ΙΧ.40.11). Η ονομασία του δεν πρέπει μάλλον να είναι τυχαία αλλά να σχετιζόταν πιθανότατα με τη μορφή του.

θα μπορούσε σε μια τέτοια περίπτωση να δικαιολογηθεί ως νύξη του αγγειογράφου σε μια δεύτερη ερωτική περιπέτεια με επίσης επιτυχή έκβαση[82], πιθανότατα και ως αναφορά σε ένα άλλο επεισόδιο με πρωταγωνιστή τον ίδιο θεό.

Η λογική της υπόμνησης σε κάποιο άλλο εξίσου επιτυχές ερωτικό επεισόδιο της ζωής του πρωταγωνιστή φαίνεται να καθόρισε κάποιες από τις μορφές των θεατών και στην παράσταση του σχεδόν σύγχρονου κωδωνόσχημου κρατήρα, και επώνυμου έργου, του Ζωγράφου του Οινομάου στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 82920 (ΟΙΝ 2 *πίν. 76Β*). Στη συγκεκριμένη παράσταση, όπου το βασικό επεισόδιο αποτελεί ο αγώνας του Πέλοπα ενάντια στον Οινόμαο, η παρουσία του Ποσειδώνα ανάμεσα στους θεατές της σκηνής θα μπορούσε να εκληφθεί – κατ΄ αναλογία προς εκείνη του Πέλοπα στην παράσταση της υδρίας (MEL 74 *πίν. 25*) - ως έμμεση αναφορά στην ερωτική σχέση που προηγήθηκε ανάμεσα σε αυτούς τους δύο. Η απόδοση ερωτικού περιεχομένου στην παρουσία του Ποσειδώνα[83] καθίσταται μάλιστα περισσότερο πιθανή και σαφής με την απεικόνιση ανάμεσα

---

[82] Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα, όπου περισσότερα από ένα όχι πολύ σχετικά μεταξύ τους ερωτικά επεισόδια εικονίζονται στην ίδια παράσταση, απαντάται σε μια υδρία του Πολυγνώτου στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3058 [ARV^2 1032, 58, 1679. Para 442. Addenda^2 318. Alfieri-Arias (1958), σ. 65-66, πίν. 63-65. LIMC VI (1992), σ. 832 λ. Nereus 93 (Pipili, M.). LIMC VII (1994), σ. 283 λ. Pelops 3 (Triantis, I.)] από τη Spina, που χρονολογείται γύρω στο 440 π.Χ. Συγκεκριμένα, ενώ το κύριο θέμα αποτελεί η αφήγηση του επεισοδίου ανάμεσα στον Πηλέα και τη Θέτιδα, στα όρια της παράστασης εικονίζεται πάνω στο άρμα του ξανά ο Πέλοπας, γεγονός που προβλημάτισε και τον ίδιο τον Beazley (ARV^2 1679).

Από το ίδιο εργαστήριο προέρχεται επίσης η παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Πηλέα στις Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 44291 [ARV^2 1041, 9. Βλ. παραπάνω σ. 143 σημ. 31] από τη Γέλα που χρονολογείται στο διάστημα 450-440 π.Χ., στην Α όψη του οποίου εικονίζεται ο μύθος του Ποσειδώνα και της Αμυμώνης και στη Β εκείνος της Ηούς και του Κεφάλου.

Πρβλ. επίσης την παράσταση του καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου της Νέκυιας στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1026 [ARV^2 1087, 2. Βλ. αναλυτικά σ. 140 σημ. 19], στον οποίο σε δύο επάλληλες ζώνες αποδίδονται αντίστοιχα τα επεισόδια της συμπλοκής Λαπιθών και Κενταύρων κατά τη διάρκεια του γάμου του Πειρίθου και της καταδίωξης της Αμυμώνης από τον Ποσειδώνα.

[83] Ερωτικό περιεχόμενο στην παρουσία του Ποσειδώνα απέδωσαν ήδη ο Arafat και η Simon [βλ. Arafat (1991), σ. 163. LIMC VII (1994), σ. 468 λ. Poseidon (Simon, E.)]. Η μόνη που, αναφερόμενη στις μορφές των θεατών, μιλά απλά για θεϊκή συγκέντρωση είναι η Τριάντη, LIMC VII (1994), σ. 287 λ. Pelops.

στους θεατές του ζεύγους των Δία και Γανυμήδη, η σχέση των οποίων παρουσιάζει πολλές αναλογίες προς αυτήν του Ποσειδώνα με τον Πέλοπα[84].

Επιστρέφοντας στην παράσταση της υδρίας (MEL 74 *πίν. 25*) και στη μελέτη της καθιστής γυναικείας μορφής δίπλα στον Πέλοπα[85], της υποτιθέμενης Αριάδνης[86], σε αυτήν δεν μπορεί παρά να αναγνωριστεί, όπως και στις υπόλοιπες τρεις γυναικείες μορφές της παράστασης, μια Δαναΐδα[87]. Την παράσταση συμπληρώνουν,

---

[84] Η ταυτόχρονη απεικόνιση διαφορετικών επεισοδίων με ανάλογο περιεχόμενο στην ίδια παράσταση σχολιάζεται αναλυτικότερα παρακάτω, σ. 157, 177 κ.ε.

[85] Ως κυνηγός με δόρατα θα μπορούσε, βέβαια, κάλλιστα να παριστάνεται και ο Θησέας. Σύμφωνα με την παράδοση, ήταν γιος του Ποσειδώνα και καρπός της ένωσής του με την Αίθρα και επιπλέον απαντάται αρκετά συχνά στο καλλιτεχνικό ρεπερτόριο του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου δίπλα στον Μελέαγρο και τους Διόσκουρους.

Κατά τη γνώμη μου, είναι όμως περισσότερο πιθανή η απεικόνιση του Πέλοπα λόγω της άμεσης σχέσης του με τον Ποσειδώνα (και σε αναλογία με την παράσταση του επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου του Οινομάου στη Νεάπολη OIN 2 *πίν. 76Β*), τη στιγμή που ο Θησέας ως γιος του θα αποτελούσε μια εμμεσότερη υπόμνηση στο ερωτικό επεισόδιο ανάμεσα στο θεό και την Αίθρα. Πρβλ. και τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω (σ. 154 σημ. 81) για το σκήπτρο του Πέλοπα που ονομαζόταν "δόρυ".

[86] Milne (1962), σ. 306. McPhee (1977), σ. 226. LIMC I (1981), σ. 603 λ. Amymone 60 (Simon, E.). Reeder (1995), σ. 361.

[87] Για την αναγνώριση Δαναΐδων στις ανώνυμες γυναικείες μορφές που πλαισιώνουν τις παραστάσεις του μύθου Ποσειδώνα-Αμυμώνης έγινε λόγος αναλυτικότερα παραπάνω σ. 145 κ.ε., 152 σημ. 71, με αφορμή την εξέταση της παράστασης του καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12196 (ERB 5 *πίν. 52ΣΤ*). Εφόσον στην παράσταση της υδρίας (MEL 74 *πίν. 25*) επρόκειτο για μια μορφή σημαντικότερη από τις μορφές των υπόλοιπων Δαναΐδων, ο αγγειογράφος θα τη συνέδεε σαφέστερα με τη μορφή του Πέλοπα, τοποθετώντας την ακριβώς δίπλα του, και θα φρόντιζε να δηλώσει τη διαφορετική της ταυτότητα από εκείνη των απλών Νυμφών. Κάτι τέτοιο θα δημιουργούσε όμως προβλήματα δυσαναλογίας και θα διατάραζε την αρμονία που συστηματικά επεδίωκε και επιτύγχανε μέσα από τα έργα του ο Ζωγράφος του Μελεάγρου. Λόγοι αρμονίας και ισορροπίας επιβάλλουν την παρουσία πίσω από την σημαντική μορφή του Πέλοπα μιας συμπληρωματικής μορφής, κατά αναλογία προς την τοποθέτηση πίσω από τη σημαντική μορφή της Αφροδίτης μιας παραπληρωματικής μορφής του άλλου φύλου, αυτής του Σατύρου, όπως συμβαίνει αντίστοιχα και με τις μορφές των Σατύρων δίπλα σε εκείνες των Δαναΐδων. Για την όχι τυχαία εναλλαγή και την συστηματική αντιπαράθεση όρθιων και καθιστών, ανδρικών και γυναικείων, ενδεδυμένων και γυμνών μορφών στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, πρβλ. σ. 103 σημ. 83, 283-284.

τέλος, έξι Σάτυροι, ο ένας από τους οποίους[88], που αναγνωρίζεται κάτω από τον Ποσειδώνα, επιχειρεί να παρενοχλήσει τη Δαναΐδα δίπλα του. Η επιτυχία της προσπάθειάς του φαίνεται ότι έγκειται κατά μεγάλο βαθμό στον αιφνιδιασμό, αφού με ιδιαίτερη προσοχή, ώστε να μην γίνει αντιληπτός, επιχειρεί να την πλησιάσει έρποντας.

Ο Ζωγράφος M_1 πιθανότατα εσκεμμένα τοποθετεί το συγκεκριμένο ζεύγος Σατύρου-Δαναΐδας τόσο κοντά σε εκείνο του πρωταγωνιστικού ζεύγους Ποσειδώνα-Αμυμώνης για δύο λόγους: Πρώτον, για να υπενθυμίσει στο θεατή της παράστασης ένα επεισόδιο με ανάλογο περιεχόμενο, που προηγήθηκε[89] ανάμεσα στους Σατύρους και την Αμυμώνη και, δεύτερον, για να τονίσει το διαφορετικό και εξευγενισμένο τρόπο προσέγγισης που επιχειρείται από τον Ποσειδώνα[90]. Πράγματι, με το εικονογραφικό αυτό σχήμα η συμπεριφορά του ήρεμου και σοβαρού Ποσειδώνα αντιδιαστέλλεται με εκείνη των Σατύρων που χαρακτηρίζονται όχι μόνο από ζωώδη εμφάνιση αλλά και από θρασείς και αγενείς τρόπους[91].

---

[88] Ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος του έρποντα Σατύρου απαντάται και στην παράσταση της υδρίας στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2375 (MEL 75 *πίν. 26A*) του Ζωγράφου M_2, όπως επίσης και στην παράσταση της επώνυμης υδρίας του Ζωγράφου του Λονδίνου F 90 στο Λονδίνο, British Museum F 90 (MEL 81 *πίν. 28A*). Όπως παρατηρεί ο McPhee (1973), σ. 229-230 πρόκειται για ένα τύπο γνωστό και στον Ζωγράφο του Erbach και στον Ζωγράφο της Νεάπολης 3245.

[89] Για την ταυτόχρονη αφήγηση διαδοχικών χρονικά επεισοδίων, βλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω με αφορμή την εξέταση των αγγείων VAT 1, ERB 5 και AMYM 4. Για το θέμα της ταυτόχρονης αφήγησης και σε άλλες παραστάσεις αγγείων, βλ. Τιβέριος (1985), ειδ. σ. 26 κ.ε. Για ανάλογες σκέψεις με αφορμή την παράσταση ενός ψηφιδωτού δαπέδου στο Αρχαιολογικό Μουσείο των Χανίων, βλ. Berti (1975), σ. 451-465. LIMC I (1981), σ. 743 λ. Amymone 16 (Simon, E.).

[90] Χουρμουζιάδης (1974) σ. 47, 50. Όπως μάλιστα αναφέρει χαρακτηριστικά και η Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 28: "...Er (Poseidon) ist nicht der gewaltige Gefolger, sondern der Gesittete Freier".

[91] Ο τρόπος αυτός απεικόνισης της επίθεσης των Σατύρων εναντίον των Δαναΐδων θυμίζει το αντίστοιχο επεισόδιο της βίαιης προσέγγισης των Δαναΐδων του χορού των Ικέτιδων (Ικέτιδες 825-965) από τους Αιγυπτίους, η συμπεριφορά των οποίων πολύ σωστά παρομοιάστηκε από κάποιους [Χουρμουζιάδης (1974), σ. 28. Kossatz-Deissmann (1978), σ. 55] με εκείνη των Σατύρων απέναντι στην Αμυμώνη.

Το στοιχείο της άμεσης σύνδεσης[92] στη συγκεκριμένη παράσταση των περισσότερων από τις μορφές των Σατύρων με μορφές Δαναΐδων οδηγεί επιπλέον στη σκέψη μήπως οι τελευταίες διαδραμάτιζαν κάποιο ρόλο και στη σκηνή[93], με αποτέλεσμα να έχουν έντονη παρουσία και στις αγγειογραφικές απεικονίσεις του σχετικού μύθου. Σε μια τέτοια περίπτωση θα πρέπει να φανταστούμε ότι οι Δαναΐδες απάρτιζαν τα μέλη ενός δεύτερου χορού, που σε κάποια στιγμή του έργου στεκόταν αντιμέτωπος σε ένα είδος αγώνα με τον σατυρικό χορό.

Η παρουσία ενός δεύτερου χορού βεβαιώνεται σε διάφορες περιπτώσεις σατυρικών δραμάτων και, όπου έχει επισημανθεί, δεν είναι ποτέ σατυρικός. Στις περισσότερες περιπτώσεις πρόκειται μάλιστα για χορό γυναικών[94]. Από τη μελέτη ειδικότερα της τετραλογίας του Αισχύλου προκύπτει ότι: α) στο πρώτο έργο με τον τίτλο "Ικέτιδες" χρησιμοποιούνται δύο χοροί β) για το δεύτερο έργο με τον τίτλο "Θαλαμοποιοί ή Αιγύπτιοι" επίσης πιθανολογείται η ύπαρξη δύο χορών, ενός κύριου των Δαναΐδων και ενός δεύτερου των Αιγυπτίων και γ) στο τρίτο έργο με τον τίτλο "Δαναΐδες" το χορό απαρτίζουν και πάλι οι ίδιες[95]. Κατά συνέπεια, ενισχύεται η υπόθεση της αναζήτησης των Δαναΐδων ως μελών ενός δεύτερου χορού και στο σατυρικό δράμα, με το οποίο έκλεινε η τετραλογία, που θεωρείται ότι επέδρασε αποφασιστικά στις αντίστοιχες αγγειογραφικές παραστάσεις.

Μορφές Δαναΐδων με έντονη παρουσία κατακλύζουν το χώρο και στην εξίσου πολυπρόσωπη και εξαιρετικά αφηγηματική παράσταση μιας υδρίας του Ζωγράφου του Erbach στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.55 (ERB 20 *πίν. 55Γ.Δ*)[96], στην οποία το κεντρικό σημείο της σύνθεσης καταλαμβάνει και πάλι

---

92 Εξίσου άμεσα αλλά με λιγότερη σαφήνεια, λόγω του γεγονότος ότι εικονίζονται λιγότεροι, συνδέονται οι μορφές των Σατύρων και των Δαναΐδων και στις παραστάσεις των αγγείων MEL 35 (*πίν. 13Α*), ERB 5 (*πίν. 52ΣΤ*), ΑΜΥΜ 4 (*πίν. 42Α*).

93 Ανάλογες σκέψεις διατυπώνει για άλλα δράματα στηριζόμενη στις σχετικές παραστάσεις και η Kossatz-Deissmann (1978), σ. 167.

94 Βλ. σχετικά Χουρμουζιάδης (1974), σ. 71 που κάνει και κάποιες ειδικές αναφορές στο δεύτερο χορό σατυρικών δραμάτων, όπως είναι οι "Τροφοί" του Αισχύλου, η "Ομφάλη" του Ίωνα και ο "Σκίρων" του Ευριπίδη.

95 Kossatz-Deissmann (1978), σ. 47 κυρίως σημ. 264, σ. 55.

96 Σύμφωνα με τον McPhee (1973), σ. 219 η συγκεκριμένη υδρία αποτελεί μάλιστα όχι μόνο το πρωιμότερο αλλά και το σημαντικότερο έργο του Ζωγράφου του Erbach.

η μορφή του Ποσειδώνα Σε ό,τι αφορά όμως τη μορφή της Αμυμώνης, η ταύτιση της δε μπορει να γίνει με την ίδια ευκολία, όπως στις παραστάσεις που εξετάστηκαν παραπανω

Οι περισσότεροι[97] αναγνωρίζουν τη συγκεκριμένη Δαναΐδα στη γυναικεία μορφή που κάθεται δίπλα στην υδρία της και εικονίζεται ακριβώς κάτω από τη μορφή του Ποσειδωνα να συνομιλεί με τον Απολλωνα Η Milne[98] μάλιστα προσπαθώντας να δικαιολογήσει αυτήν την παράξενη σύνδεση της Αμυμώνης με τον Απόλλωνα προβαίνει σε μια ανασύνθεση του μύθου που ενέπνευσε τη συγκεκριμένη παράσταση Στηριζόμενη στην αναφορά της ίδρυσης από το Δαναό ενός ναού προς τιμήν του Απόλλωνα[99], υποθέτει ότι η Αμυμώνη παριστάνεται να συμβουλεύεται τον Απόλλωνα, τη στιγμή που οι υπόλοιπες Δαναΐδες ικετεύουν τον Ποσειδώνα Η συγκεκριμένη ταύτιση δημιουργεί όμως ερωτηματικά, καθώς λογικά και σύμφωνα με όλες τις υπόλοιπες σχετικές παραστάσεις του μύθου η μορφή της Αμυμώνης θα έπρεπε να συνδέεται άμεσα με τη μορφή του Ποσειδώνα. Αντίθετα, στη συγκεκριμένη παράσταση δεν υποδηλώνεται καμία απολύτως σχέση της υδριαφόρου με τη μορφή του Ποσειδώνα παρά μόνο αποκλειστικά με εκείνη του Απόλλωνα

Το πρόβλημα παρακάμπτεται, εφόσον η Αμυμώνη αναγνωριστεί στη γυναικεία μορφή δίπλα στον Ποσειδώνα[100] Κάτι τέτοιο δεν είναι απίθανο να ισχύει, καθώς η υδρία δεν συνδέεται αποκλειστικά με την Αμυμώνη αλλά με τις Δαναΐδες γενικότερα[101] και η Αμυμώνη δεν εικονίζεται πάντα με υδρία[102] Επιπλέον ανάμεσα

---

97 Βλ Milne (1962), σ 306 McPhee (1977) σ 224 LIMC I (1981), σ 748 (Simon E)

98 Η Milne (1962), σ 306 προχώρησε στη συγκεκριμένη ερμηνεία βασιζόμενη σε ένα σχόλιο του Beazley αναφορικά με την πιθανή σύνδεση αυτής της προβληματικής παράστασης με κάποια άγνωστη σε εμάς εκδοχή του μύθου

99 Πρόκειται για την παραλλαγή του μύθου, όπως αυτή διατυπώνεται από τον Σέρβιο τον Γραμματικό, Σχόλια στην Αινειάδα 4 377, σύμφωνα με την οποία οι πηγές της Λέρνας συνδεονται με την ίδρυση του ναού του Λύκειου Απόλλωνα στο Άργος

100 Schefold (1981), σ 255

101 Στην παράσταση του λουκανικού κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου της Ragusa στο Sydney, Nicholson Museum 65 [LCS σ 82, 416, πίν 39, 1 Βλ παραπάνω σ 145 σημ 41] με υδρία παριστάνεται μια απλή Δαναΐδα, ενώ και στην παράσταση του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12596 (ERB 6) οι υδρίες στα χέρια των Σατύρων συνδέονται με τις

στον Ποσειδώνα και τη γυναικεία μορφή απέναντί του φαίνεται να υπάρχει ένα κλίμα εμπιστοσυνης και οικειότητας, ενώ με την παρουσία του Έρωτα[103] πίσω από το θεό καθίσταται σαφές οτι το περιεχομενο της συνομιλίας τους δεν ειναι ικετευτικό, όπως υπέθεσε η Milne, αλλά καθαρά ερωτικό Η υπόθεση της τελευταίας για προσπάθεια των Δαναΐδων να μεταπείσουν έναν οργισμένο Ποσειδώνα αποδυναμώνεται ακόμη περισσότερο με την παρουσία δύο ακόμη Ερώτων, της Αφροδίτης[104] και της Δαναΐδας[105] με το κιβωτίδιο[106] και την έμμεση παραπομπή με τον τρόπο αυτό σε σκηνές ερωτικές και σκηνές γάμου

δυο παριστανόμενες Δαναΐδες Για τη σύνδεση των υδριών με τις Νύμφες γενικότερα, έγινε ηδη λόγος παραπάνω σ 145-146 σημ 41-42

[102] Την πιο χαρακτηριστικη περίπτωση αποτελεί η παράσταση του καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου της Νέκυιας στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1026 [ARV² 1087, 2 Βλ παραπάνω σ 140 σημ 19] που χρονολογείται στα 460-450 π Χ Στην παράσταση αυτή η μορφη της Αμυμώνης, παρόλο που δεν κρατά υδρία, ταυτίζεται με απόλυτη ασφάλεια χαρη στην ύπαρξη επιγραφης

[103] Ο συγκεκριμένος τρόπος παράστασης παραπέμπει βεβαια και σε εκείνον της υδρίας του Ζωγράφου M_1 στη Νέα Υόρκη (MEL 74 *πίν 25*), όπου οι τρεις μορφές Ποσειδώνα, Αμυμώνης και Έρωτα δημιουργούν ένα ανάλογο κλειστό σύνολο

[104] Η παρουσία του Έρωτα, που αποδίδεται με επίθετο λευκό χρώμα, δίπλα στην Αφροδιτη το διαφορετικό της διάδημα και η κύρια θέση της στον ώμο της υδρίας εξαίρουν και διαχωρίζουν τη μορφη της, χωρίς να αφήνουν περιθώρια σύγχυσης, σε ό,τι αφορά την ταυτότητά της και το ρόλο της στην σκηνή

[105] Όπως και στην παράσταση της υδρίας του Ζωγράφου M_1 στη Νέα Υόρκη (MEL 74 *πιν 25*) και εδω οι αδελφές της Αμυμώνης φαίνεται ότι έχουν αναλάβει το ρόλο των νυμφοκόμων [βλ Oakley-Sinos (1993), σ 16-17]

Σε ό,τι αφορά τον εικονογραφικό τύπο της συγκεκριμένης Δαναΐδας, που παριστανεται κρυμμένη πίσω από ένα βράχο στο ανώτερο όριο της παράστασης, πρέπει εδω να ειπωθεί ότι πρόκειται για έναν τύπο γνωστό και από άλλα έργα του Ζωγράφου του Erbach Πρβλ τη γυναικεία μορφή του κωδωνόσχημου κρατήρα στο Λονδίνο, British Museum F 77 (ERB 7 *πίν 53Γ*) και τη μορφή του Σατύρου πάνω από την αριστερη λαβη στον καλυκωτό κρατήρα στο Erlangen, Universitat 302 (ERB 2 *πίν 52B*)

[106] Για την προσκόμιση δώρων την ημέρα των επαυλίων, βλ Oakley-Sinos (1993), σ 38 κ ε Για παραστάσεις κιβωτιδίων, που περιέχουν δώρα για τη νεόνυμφη, σε σκηνές γαμου βλ Gotte, E , Frauengemachbilder in der Vasenmalerei des funften Jahrhunderts, Munchen 1957, σ. 73 κ ε Για την παρουσία κιβωτιδίων σε σκηνές γάμου και γυναικωνιτη γενικότερα, βλ και Lissarague, F., Frauen, Kastchen, Gefasse Einige Zeichen und Metaphern, Reeder (1995), σ 91-101

Σε ό,τι αφορά τη μορφή του Απόλλωνα, η προτίμηση του Ζωγράφου του Erbach στην απεικόνιση του συγκεκριμένου θεού[107] δεν αρκεί για να δικαιολογηθεί η αινιγματική παρουσία του στην συγκεκριμενη παράσταση Εξετάζοντας τον τρόπο απεικόνισης του διαπιστώνει κανεις ότι τόσο ο ίδιος όσο και η γυναικεία μορφή δίπλα του αποτελούν τα μοναδικά πρόσωπα της παράστασης που μάλλον δεν παρακαλουθούν τα όσα γίνονται γύρω τους Με τη στάση και τα βλέμματά τους δηλώνεται αντίθετα ότι αποτελούν ένα δεύτερο κλειστο σύνολο Με τη χειρονομία των ανακαλυπτηρίων από την πλευρα της γυναικειας μορφής υπονοείται επιπλέον ότι το περιεχόμενο της συνομιλίας της με τον Απόλλωνα είναι ερωτικό[108], ενώ η ίδια - λογω της υδρίας δίπλα της - είναι μια Νύμφη Σύμφωνα με τα όσα ήδη ειπώθηκαν παραπάνω για την παρουσία του Πέλοπα στην υδρία του Ζωγράφου M_1 (MEL 74 *πίν 25*), σκεφτεται κανείς μήπως τελικά και στη συγκεκριμένη παράσταση με την απεικόνιση του Απόλλωνα ο Ζωγράφος του Erbach ήθελε να αφηγηθεί ταυτόχρονα δύο διαφορετικά ερωτικά επεισόδια με πρωταγωνιστές αντίστοιχα τους δύο θεούς και κοινό στοιχείο μεταξύ τους αυτό της επιτυχημένης διεκδίκησης μιας Νύμφης

Ποιά θα μπορουσε όμως να είναι η Νύμφη που φαίνεται να ερωτεύθηκε ο Απόλλωνας σε αυτήν την παράσταση, Σύμφωνα με την παράδοση, ανάμεσα σε εκείνες που αγαπήθηκαν από τον Απόλλωνα[109] οι πιο γνωστές είναι η Δάφνη, η Μάρπησσα και η Κορωνίδα Η περίπτωση να εικονίζεται η Δάφνη[110] αποκλειεται αφού αυτή τελικά δεν ενέδωσε[111] Και η περίπτωση της Κορωνίδας[112], η καταδίωξη

---

[107] Ο McPhee (1977), σ 225 θεωρεί ότι ο Ζωγράφος του Erbach επέλεξε τη συγκεκριμενη μορφή του θεού, καθώς του ήταν ιδιαίτερα αγαπητή, και την απέδωσε σε μια σταση που συνήθιζε να χρησιμοποιεί για να αποδώσει τις μορφές που τοποθετουσε στr συγκεκριμένη θέση του αγγείου Ο ίδιος καλλιτέχνης απεικονίζει τον Απόλλωνα σε αλλα πέντε από τα συνολικά 12 μέχρι στιγμής γνωστά έργα του (ERB 1 *πίν 51Β*, ERB 2 *πιν 52Α*, ERB 7 *πίν 43Γ*, ERB 85 *πίν 53Β*, ERB 12 *πίν 54Γ*)

[108] Η χειρονομία αυτή, με την οποία δηλώνεται η αποδοχή του συζύγου, σχολιάστηκε ηδη παραπάνω σ 106 σημ 91

[109] RE III (1895), 28-33 λ Apollon (Wernicke, K) Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 32-34, 102-103 LIMC II (1984), σ 313 λ. Apollon 1085-1094 (Palagia, O)

[110] Για το πρόσωπό της, βλ RE IV (1901), 2138-2140 λ Daphne (Waser)

[111] Οβίδιος, Μεταμορφώσεις 1 452 κ ε , πηγή ασφαλώς πολύ μεταγενέστερη

[112] Για τις γραπτές πηγές, στις οποίες αναφέρεται ο έρωτας του Απόλλωνα για την Κορωνίδα, βλ RE XI (1922), 1431-1434 λ Koronis (Lackeit)

της οποίας είχε αίσια έκβαση και οδήγησε μάλιστα στη γέννηση του Ασκληπιού, επίσης αποκλείεται, καθώς η Κορωνίδα ως κόρη του βασιλιά των Λαπιθών Φλεγύα δεν ήταν Νύμφη και τελικά απέριψε τον Απόλλωνα για το θνητό Ίσχυ. Μένει να εξεταστεί η περίπτωση της Μάρπησσας[113].

Τη συγκεκριμένη κόρη του ποταμού Εύηνου και βασιλιά της Αιτωλίας, έκλεψε σύμφωνα με το μύθο ο Ίδας με άρμα, στο οποίο είχε ζέψει τα φτερωτά άλογα που είχε πάρει ως δώρο από τον Ποσειδώνα. Στη Μεσσηνία εμφανίστηκε όμως μπροστά του ισχυρός αντεραστής ο θεός Απόλλωνας, διεκδικώντας τη Μάρπησσα για τον εαυτό του[114]. Αν και ιδιαίτερα ελκυστική η υπόθεση της αναγνώρισης στη μορφή απέναντι από τον Απόλλωνα της Μάρπησσας, καθώς στο μύθο γύρω από το πρόσωπό της εμπλέκονται τόσο ο Απόλλωνας όσο και ο Ποσειδώνας, είναι τελικά και αυτή μάλλον απίθανη, μιας και η Μάρπησσα τελικά απορρίπτει τον θεό Απόλλωνα για χάρη του θνητού Ίδα[115].

Έχοντας αποκλείσει το σύνολο των σχετικά γνωστών ερωτικών περιπετειών του συγκεκριμένου θεού και χωρίς να έχει βρεθεί κάποια λογική ερμηνεία για τη γυναικεία μορφή απέναντί του, μένει να εξεταστούν κάποιες λιγότερο γνωστές παραδόσεις. Σύμφωνα με μια τέτοια παράδοση[116], ο Απόλλωνας ενώθηκε με την Κυρήνη, τη Νύμφη της ομώνυμης πόλης της Λιβύης, η οποία του γέννησε ως γιο τον Αρισταίο[117]. Με τη γειτονική της Λιβύης Αίγυπτο συνδέονται οι Δαναΐδες, με μια από

---

[113] Βλ. ML II_2 (1894-1897), 2384-2385 λ. Marpessa (Weizsäcker, P.). RE XIV_2 (1930), 1916-1917 λ. Marpessa (Tambornino, J.). EAA IV (1961), 876 λ. Marpessa (Paribeni, E.).

[114] Για τις παραστάσεις αψιμαχίας ανάμεσα στους δύο αντεκδικητές, βλ. LIMC VI (1992), σ. 364-366 λ. Marpessa 1-10 (Jones Roccos, L.).

[115] Ο πρώτος που αναφέρει το μύθο της Μάρπησσας και των δύο αντεκδικητών της είναι ο Όμηρος, Ιλιάδα Ι 555-564. Στον ίδιο μύθο αναφέρονται επίσης ο Σιμωνίδης, απόσπ. 563, ο Βακχυλίδης, Διθύραμβοι 20,4-11, ο Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 1.60 κ.ε., ο Παυσανίας V.18,2, ο Τζέτζης στα Σχόλια στο Λυκόφρονα 562 και ο Υγίνος Fab. 262.

[116] Ο πρώτος που πραγματεύτηκε το μύθο ήταν ο Ησίοδος στις "Ηοίες", απόσπ. 215-216. Από τον Ησίοδο πληροφορείται το μύθο και ο Πίνδαρος, Πυθιόνικος 9.5 κ.ε., ενώ ποιητές όπως ο Καλλίμαχος, Ύμνος στον Απόλλωνα 2.90 κ.ε. και ο Απολλώνιος ο Ρόδιος, Αργοναυτικά 2.500 κ.ε. αναπλάθουν παλιά ή εισάγουν νέα θέματα στο μύθο. Γενικά την Κυρήνη, βλ. RE XXIII (1924), 150-156 λ. Kyrene (Broholm).

[117] Για τον Αρισταίο, βλ. ML II (1884-1886), 547-551 λ. Aristaios (Schirmer). RE II_1 (1895), 852-859 λ. Aristaios I (Hiller von Gärtringen, F.). EAA I (1958), 643 λ. Aristeo (Bermond

τις οποίες ενώθηκε ο Ποσειδώνας. Σύμφωνα με κάποια άλλη παράδοση[118], ο Απόλλωνας ερωτεύτηκε μια Νύμφη της Κρήτης με το όνομα Δαναΐδα(!), από την οποία απέκτησε τους Κουρήτες. Τα κοινά στοιχεία ανάμεσα στον Ποσειδώνα και τον Απόλλωνα και τις αντίστοιχες ερωμένες τους, με πιο ισχυρό αυτό της ένωσης του Απόλλωνα με τη Νύμφη της Κρήτης Δαναΐδα, δεν πρέπει να είναι τυχαία αλλά να οφείλονται σε μια χαμένη σήμερα παράδοση, σύμφωνα με την οποία και οι δύο ενώθηκαν με κάποια κόρη του βασιλιά Δαναού. Ο Ποσειδώνας ενώθηκε με την Αμυμώνη κατά τη διάρκεια του επεισοδίου της λειψυδρίας του Άργους, που έληξε χάρη στην παρέμβασή του. Ο Απόλλωνας εμπλέκεται με τη σειρά του στο επεισόδιο της διεκδίκησης από το Δαναό της εξουσίας στο Άργος και της επακόλουθης νίκης του ενάντια στο Γελάνορα, μετά από την οποία ο Δαναός ίδρυσε ναό προς τιμήν του[119]. Το συγκεκριμένο πολιτικό επεισόδιο αποτελεί απόδειξη της σωτήριας παρέμβασης του Απόλλωνα σε μια κρίσιμη για το βασιλικό οίκο και το μέλλον του Άργους στιγμή, ανάλογη σε σημασία με εκείνη της λειψυδρίας. Η ένωσή του με μια από τις κόρες του Δαναού μπορεί κατά συνέπεια αρχικά να συνδεόταν άμεσα με τη συγκεκριμένη παροχή βοήθειας από μέρους του. Σε ό,τι αφορά, τέλος, τον τρόπο, με τον οποίο έγινε γνωστό το συγκεκριμένο ερωτικό επεισόδιο στον Ζωγράφο του Erbach, μπορεί να υποθέσει κανείς ότι σε μια παρουσίαση του μύθου της Αμυμώνης σε κάποια θεατρική παράσταση ή σε κάποιο χαμένο έργο της Μεγάλης Ζωγραφικής γινόταν αναφορά και στο αντίστοιχο ερωτικό επεισόδιο ανάμεσα στον Απόλλωνα και μια αδελφή της Αμυμώνης[120].

Ένα δεύτερο, επίσης νέο, πρόσωπο στην παράσταση αποτελεί ο Παπποσιληνός[121] κάτω δεξιά, που όπως φαίνεται είναι δυσκίνητος[122] και δείχνει

Montanari, G.). Για τις παραστάσεις του στις εικαστικές τέχνες, βλ. LIMC II (1984), σ. 603-607 λ. Aristaios I 1-26 (Cook, B.F.).

[118] Σε αυτόν τον έρωτα του Απόλλωνα αναφέρεται και ο Τζέτζης, Σχόλια στον Λυκόφρωνα 78.

[119] Το επεισόδιο της αντεκδίκησης της εξουσίας και της ίδρυσης ναού προς τιμήν του Λύκιου Απόλλωνα αφηγείται ο Παυσανίας, II.19,3-4, ενώ ο πυρήνας του ίδιου μύθου απαντάται παραλλαγμένος και στον Πλούταρχο, Πύρρος 32,9-10.

[120] Για αναφορές σε συγκεκριμένα θεατρικά έργα, όπου μνημονεύονταν ως παράλληλα άλλα μυθικά πρόσωπα, βλ. παρακάτω σ. 177-179.

[121] Στο εικαστικό ρεπερτόριο του Ζωγράφου του Erbach, και συγκεκριμένα σε παραστάσεις με πρωταγωνιστές τον Διόνυσο, τον Απόλλωνα ή τον Ηρακλή, συναντώνται συχνά

έκπληξη και θαυμασμό Πρόκειται για ένα ακόμη μέλος της μεγάλης σατυρικής οικογένειας[123] με διαφορετικό ρόλο από εκείνον των υπόλοιπων Σατύρων στη σκηνή[124] λόγω της ηλικίας και της μεγαλύτερης εμπειρίας του - κατά συνέπεια και της συμπεριφοράς του Σε στιγμές έντονης δράσης του σατυρικού χορού ο Παπποσιληνός απουσιάζει από τη σκηνή, εξαιτίας της αδράνειας του και της αμηχανίας που θα προκαλούσε η παρουσία του Λαμβάνοντας κανείς υπόψη αυτές τις βασικές αρχές που ίσχυαν για τα σατυρικά δράματα μπορεί στη συνέχεια να κατανοήσει καλύτερα την απουσία του από τις παραστάσεις (MEL 74 *πίν 25*, ERB 5 *πίν 52ΣΤ*), στις οποίες οι Σάτυροι εικονίζονται ενώ παρενοχλούν την Αμυμώνη ή τις Δαναΐδες, ή αντίστροφα να δικαιολογήσει την παρουσία του στην παράσταση της υδρίας του Ζωγράφου του Erbach (ERB 20 *πίν 55Δ*), στην οποία χωρίς να εικονίζονται οι Σάτυροι παρακολουθεί ίσως και να απευθύνει το λόγο στα μέλη του δεύτερου σατυρικού χορού, τις Δαναΐδες[125] Ένα τελευταίο στοιχείο της παράστασης της υδρίας αυτής, που αξίζει να σχολιαστεί, αποτελεί το πουλί που παριστάνεται να

μορφές Παπποσιληνών Πλησιέστερες εικονογραφικά στον τύπο του Παπποσιληνού της συγκεκριμένης υδρίας (ERB 20 *πίν 55Δ*) είναι οι αντίστοιχες μορφές δύο κρατήρων (ERB 2 *πίν 52Α*, ERB 13 *πίν 54Β*)

Ο Παπποσιληνός εμφανίζεται για πρώτη φορά στην παράσταση του καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου της Φιάλης στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 559 (U 13) [ARV^2 1017, 54 1678 Para 440 LIMC III (1986), σ 480 λ Dionysos 686 (Gasparri, C) Schone (1987), σ 189-190 αρ 199] που χρονολογείται στα 440-430 π.Χ

122 Για τη χαρακτηριστική γεροντική δυσκινησία του, πρβλ Ευριπίδης, Ίων 735 κ ε και Ηλέκτρα 487 κ ε

123 Στη σχετική βιβλιογραφία οι "Σάτυροι" συχνά αντιδιαστέλλονται προς τους "Σιληνούς" και τους "Παπποσιληνούς". Στην παρούσα εργασία περιοριζόμαστε στη χρήση των λέξεων "Σάτυρος" και "Παπποσιληνός" αποφεύγοντας τη χρήση του όρου "Σιληνός", καθώς ήδη από τα τέλη του 5ου αι και τις αρχές του 4ου αι π Χ οι λέξεις "Σάτυρος" και "Σιληνός" χρησιμοποιούνται συχνά χωρίς διάκριση Βλ σχετικά Ξενοφώντας, Συμπόσιον 4,19 5,7 και Πλάτωνας, Συμπόσιον 215a-b, 216c-d, 221d.

124 Ο διαφορετικός ρόλος του Παπποσιληνού στη θεατρική σκηνή βεβαιώνεται από σχετικές αναφορές των γραμματειακών πηγών αλλά και παραστάσεις, με χαρακτηριστικότερη όλων αυτήν του ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Προνόμου στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale H 3240 (ARV^2 1336, 1 Βλ παρακάτω σ 300 σημ 74) Για το ίδιο θέμα βλ επίσης Χουρμουζιάδης (1974), σ 17, 41, 113-114 Schone (1987), σ 189 σημ 617

125 Βλ σχετικά παραπάνω σ 157-158 σημ 91-95

κάθεται σε μια προεξοχή του εδάφους πάνω από το κεφάλι του Ποσειδώνα. Ο τρόπος απόδοσής του[126] και το γεγονός ότι στην παράσταση εικονίζεται και η Αφροδίτη οδηγούν στη σκέψη ότι πρόκειται για ένα στραβολαίμη, το πουλί που ονομαζόταν "ίυγξ" στην αρχαιότητα και διέθετε μαγικές ερωτικές ιδιότητες[127]. Η μελέτη μιας φωτογραφίας στο αρχείο του Beazley, στην οποία εκτός από τις κύριες μορφές της παράστασης αναγνωρίζονται και όλες οι παραπληρωματικές στο ύψος του ώμου του αγγείου, αποκάλυψε ότι στο χώρο πάνω από την αριστερή λαβή εικονίζεται και ένα δεύτερο όμοιο φυσιογνωμικά πουλί που κυνηγά ένας δεύτερος Έρωτας[128]. Κάτι τέτοιο, αν κρίνει κανείς και από μια αναλόγου περιεχομένου παράσταση του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου[129], δεν αποδυναμώνει την υπόθεση της αναγνώρισης της ίυγκας δύο φορές στην ίδια παράσταση, αλλά παραπέμπει για άλλη μια φορά στο θέμα της επανάληψης μορφών[130].

Στο σημείο αυτό, έχοντας ολοκληρώσει την αναλυτική παρουσίαση των μορφών των σχετικών παραστάσεων και περνώντας στην μελέτη του περιβάλλοντος χώρου, διαπιστώνει κανείς ότι σε όλες τις περιπτώσεις πρόκειται για το βραχώδες,

---

126 Πρβλ. την αναλυτική περιγραφή της Böhr (1997), σ. 109-112.

127 Για πιθανές παραστάσεις του συγκεκριμένου πουλιού, βλ. Böhr (1997), σ. 112-116. Για το ομώνυμο ερωτικό παιχνίδι και τη μορφή του, βλ. Gow, A.S.F., ίυνξ, ρόμβος, rhombus, turbo, JHS 54 (1934), σ. 1-13. Nelson, G.W., A Greek Votive Iynx-wheel in Boston, AJA 44 (1940), σ. 443-456. Burn (1987), σ. 40, 43. Paul-Zinserling (1994), σ. 118-120. Böhr (1997), σ. 112-120.

128 Μορφές Ερώτων και Σατύρων που κυνηγούν λαγούς και πουλιά συναντώνται συχνά σε ανάλογες σκηνές ερωτικού περιεχομένου. Βλ. σχετικά Burn (1987), σ. 43.

129 Πρόκειται για την παράσταση της γαμήλιας πομπής του Ηρακλή και της Ήβης στο πώμα μιας πυξίδας στη Philadelphia, University Museum MS 5462 (MEL 82 *πίν. 24Γ*), στην οποία το ζευγάρι περιβάλλουν δύο Έρωτες και δύο πουλιά με ανάλογα χαρακτηριστικά.

130 Στον κατάλογο των μορφών που ενσαρκώνουν αφηρημένες έννοιες και εμφανίζονται συχνά σε ορισμένες παραστάσεις για να δώσουν έμφαση στο περιεχόμενο τους ανήκουν επίσης οι Νίκες και οι Έρωτες [Βλ. Hadzistelliou-Price, T., Double and Multiple Representations in Greek Art and Religious Thought, JHS 91 (1971), σ. 48-69. Real (1973), σ. 32-40. Shapiro (1993), σ. 110-123]. Για την επανάληψη μορφών υπαρκτών προσώπων περισσότερες από μια φορά στην ίδια παράσταση, βλ. Τιβέριος (1985), σ. 53.

κάποτε και ανθισμένο[131] τοπίο της υπαίθρου Αυτό δηλώνεται άλλοτε συνοπτικά και άλλοτε περισσότερο αναλυτικά και λεπτομερειακά, όπως για παράδειγμα στις παραστάσεις των δύο υδριών (MEL 74 *πίν. 25*, ERB 20 *πίν. 55Γ.Δ*), στις οποίες με την τοποθέτηση των μορφών σε διαφορετικά ύψη[132] αποκτά επιπλέον και βάθος η σκηνή.

Μια ειδικότερη αναφορά στο χώρο γίνεται στον κρατήρα της Αθήνας, ΕΑΜ 12596 (ERB 6 *πίν. 53Δ*) με την παράσταση ενός απλού τετράγωνου βωμού[133], που πλησιάζει ένας έρπων Σάτυρος[134] με σκοπό να κλέψει προφανώς κάποιες από τις προσφορές που διακρίνονται τοποθετημένες πάνω του. Στις πραγματικά ελάχιστες παραστάσεις καταδίωξης, όπου εικονίζεται ένας βωμός, ο χώρος δράσης συνδέεται με εκείνον κάποιου ιερού περιβόλου[135]. Σε ό,τι αφορά τις σκηνές καταδίωξης της Αμυμώνης, σε μια ακόμη περίπτωση εικονίζεται ένας βωμός, στην παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου στο Βατικανό[136].

---

[131] Στις παραστάσεις με ανθισμένο τοπίο μπορεί να θεωρηθεί ότι ο Ποσειδώνας έχει ήδη δημιουργήσει την πηγή και το Άργος παύει να είναι "πολυδίψιον".

[132] Σύμφωνα με το εικονογραφικό σχήμα που ήταν διαδεδομένο στις υδρίες στα τέλη του 5ου αι. π.Χ. οι μορφές τοποθετούνται παρατακτικά [βλ. αντίστοιχα έργα του Ζωγράφου του Νικία και του Ζωγράφου της Modica (ARV^2 1340,1)]. Η τάση της μείωσης του μεγέθους των μορφών και της τοποθέτησής τους σε διαφορετικά επίπεδα παρατηρείται για πρώτη φορά στον κύκλο του Ζωγράφου του Μειδία. Οπαδοί της νέας τάσης φαίνεται να είναι τόσο ο Ζωγράφος του Μελεάγρου (MEL 74 *πίν. 25*) όσο και ο Ζωγράφος του Erbach (ERB 20 *πίν. 55Γ.Δ*). Στη δεύτερη υδρία (ERB 20) με τις ραδινότερες αναλογίες (για τη χρονολόγησή της βλ. παραπάνω σ. 69-70) ο περιορισμός της χρήσιμης επιφάνειας του αγγείου ανάγκασε τον Ζωγράφο του Erbach να αναπληρώσει το χαμένο χώρο διευρύνοντας τα όρια της παράστασης, και συγκεκριμένα μετατοπίζοντας αισθητά την κατώτερη διακοσμητική ζώνη.

[133] Για τον τύπο του βωμού, βλ. Aktseli (1996), σ. 8 κ.ε.

[134] Το ίδιο εικονογραφικό μοτίβο απαντάται και στην παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 929 (ERB 14). Στο συγκεκριμένο αγγείο και μάλιστα στην ίδια ακριβώς θέση εικονίζεται ένας Παπποσιληνός που πλησιάζει για να κλέψει κάποιες προσφορές.

[135] Για ανάλογα παραδείγματα, βλ. Aktseli (1996), σ. 48-49.

[136] Πρόκειται για τον κωδωνόσχημο κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 9096 [ARV^2 1155, 7. Βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 22].

Καθώς μάλιστα στην παρασταση αυτη δίπλα σε μια ερμαική στηλη[137] παριστανεται και ο ιδιος ο Ερμης[138], ως χώρος δρασης μπορει να θεωρηθεί καποιο ιερό του συγκεκριμένου θεού[139] Στην παρασταση του κρατήρα της Αθηνας (ERB 6 *πίν 53Δ*) με τα ελαχιστα στοιχεια που προσφερει η ίδια η παρασταση, θα πρέπει βέβαια να περιοριστει κανείς στη γενική υπόθεση της δήλωσης κάποιου ιερου χώρου, ή/και να μιλησει για επίδραση στο συγκεκριμενο αγγείο ενός θεατρικου έργου[140] με το ιδιο θέμα

Σε ό,τι αφορα τα σχήματα των αγγείων που διακοσμουνται με το συγκεκριμενο μύθο, διαπιστώνεται ότι στις αρχές του 4ου αι περιορίζονται σε κρατήρες και υδρίες[141] με λειτουργία σίγουρα διαφορετική κατά περίπτωση[142] Τα πράγματα είναι πιο εύκολα σε περιπτώσεις αγγείων με βεβαιωμένο τόπο ευρεσης Στην περίπτωση, για παράδειγμα, δύο κυλίκων λευκού βάθους από τη Βραυρώνα διατυπώθηκε η υπόθεση ότι πρόκειται για αναθήματα γυναικών στο ιερό της Άρτεμης μετά το γάμο τους[143], ενώ στην περίπτωση ενός χου από τον Κεραμεικό ότι

---

[137] Για τις ερμαικές στήλες βλ Marcade, J , Hermès doubles, BCH 1952, σ 596 κ ε Bérard (1974) σ 74 κ ε Για το συνδυασμό ερμαικών στηλών και βωμών και τη σύνδεσή τους με το χωρο ενός ιερου και ειδικότερα ενός του Διονύσου, βλ Metzger (1951), σ 77 κ ε , σ 89 Schefold (1937), σ 54 κ ε Zanker (1965), σ 93 κ ε Δρούγου (1982), σ 92 σημ 3

[138] Για την παρουσια του Ερμή σε διονυσιακές σκηνές βλ Zanker (1965), σ 45 κ ε Για τη συνδεση του Ερμη με Νύμφες, βλ Zanker (1965), σ 56 κ ε

[139] Πρβλ Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 29

[140] Για το ερώτημα κατά πόσο ο βωμός αποτελούσε ένα τμήμα του εξοπλισμού του θεάτρου και τη σχετικη προβληματική, βλ Gogos, S , Das Buhnenrequisit in der griechischen Vasenmalerei, OJh 55 (1984), σ 27 κ ε Poe, J.P , The Altar in the Fifth-Century Theater, CIA 8 (1989), σ 116 κ ε

[141] Παλιότερα απαντάται σε περισσότερα σχήματα αγγείων (εκτός από κρατήρες και υδρίες επιπλέον σε κύλικες, χοες, ληκυθους και πελίκες), κάποια από τα οποία συνδέονται κατά κανονα με το γυναικωνίτη και το γάμο [βλ Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 48]

[142] Πρβλ Diehl (1964), σ 65 κ ε Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 5

[143] Στην υπόθεση αυτή προχώρησε η Simon [LIMC I (1981), σ 751-752, λ Amymone 1-2], στηριζόμενη στο γεγονός ότι οι κύλικες αυτές (βλ παραπάνω σ 140 σημ 19) βρέθηκαν στο τοπικό ιερό της Αρτέμιδος Βραυρωνίας Για την ερμηνεία τους, βλ επίσης Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 26

πρόκειται για ένα από τα κτερίσματα του τάφου ενός άγαμου νέου[144] Και στις δύο περιπτωσεις το στοιχείο εκείνο που έκανε το συγκεκριμένο μύθο κατάλληλο για τη διακόσμηση αγγειων με αναθηματικό και ταφικό χαρακτήρα[145] πρέπει να αποτελεί το γεγονός οτι η Αμυμώνη με την ένωσή της με ένα θεό και την επακόλουθη γέννηση ενος παιδιού[146] αποτελούσε γενικότερα ένα πρόσωπο-πρότυπο[147] για κάθε εποχή

Για τις υδρίες, διατυπώθηκε η υπόθεση ότι πρόκειται για γαμήλια δωρα[148] που πιθανότατα προορίζονταν και για τη μεταφορά του νερού του γαμήλιου

---

[144] Πρόκειται για υπόθεση της Knigge (1975), passim που υιοθέτησαν και άλλοι μελετητές, όπως ο Webster (1972), σ 100 και η Simon, LIMC I (1981), σ 752 λ Amymone

[145] Για τις περιπτώσεις, στις οποίες αγγεία-γαμήλια δώρα μπορούσαν να αποτελέσουν στη συνέχεια αναθήματα σε ιερά ή κτερίσματα τάφων, βλ Oakley (1995), σ 70 Ειδικά, σε ο,τι αφορά το θέμα της ερωτικής καταδίωξης της Αμυμώνης από τον Ποσειδώνα και την πιθανή του σύνδεση με τον Κάτω Κόσμο, αξίζει επιπλέον να αναφερθεί ότι σε επιτύμβια επιγράμματα ο θάνατος αναφέρεται μεταφορικά ως μια αρπαγή από την Ηώ ή τις Νυμφες [Για τον ταφικό συμβολισμό που είχε το θέμα της Ηούς και του Κεφάλου σε παραστάσεις ληκύθων, βλ Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 57] Δεν πρέπει να είναι τυχαίο το γεγονός ότι μια υδρία της Ομάδας του Πολυγνώτου στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Καβάλας, Α 1890 [Lazaridis, D., Οδηγός του Μουσείου Καβάλας, Αθήνα 1969, σ 151-152 LIMC I (1981), σ 745 λ Amymone 43 (Simon, E)] με παράσταση Ποσειδώνα-Αμυμώνης χρησιμοποιήθηκε ως τεφροδόχος

[146] Βλ σχετικά Ευριπίδης, Αντιόπη απόσπ 214.

"πᾶσι δ' ἀγγέλλω βροτοῖς
ἐσθλῶν ἀπ' ἀλόχων εὐγενῆ σπείρειν τέκνα"

ή και Ευριπίδης, Ίων 506 κ ε

"Οὔτ' ἐπὶ κερκίσιν οὔτε λόγοις
φάτιν ἄιον εὐτυχίας μετέχειν
θεόθεν τέκνα θνατοῖς'

Πρβλ και Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 55

[147] Για τους λόγους εκείνους, για τους οποίους πρόσωπα, όπως αυτό της Αμυμώνης, μετατρέπονταν σε πρότυπα γίνεται αναλυτικότερα λόγος παρακάτω σ 179 κ ε

[148] Γαμήλιο δώρο θεωρεί η Reeder (1995), σ. 361 αρ 116 την υδρία του Ζωγράφου M_1 στη Νέα Υόρκη (MEL 74). Και η Matheson (1995), σ 204 σχολιάζοντας την απεικόνιση της Αμυμώνης ως νύφης σε παραστάσεις από τα τέλη του 5ου αι κ.ε θεωρεί εύλογη την υπόθεση ότι τα αγγεία αυτά ανήκαν σε κάποια νυφική "προίκα".

λουτρού[149] Το νερο, όπως ειναι γνωστο, συνδέεται με την καθαρση πριν το γάμο και τη γυναικεια γονιμοτητα[150], προεκτάσεις φανερες και στο μυθο για την ένωση της Αμυμώνης με τον Ποσειδωνα, σωτήρια για το "πολυδιψιον Άργος" Για το λογο αυτο και οι παραστασεις της ειδικα στα αγγεία του συγκεκριμένου σχηματος αποκτουν ιδιαίτερη σημασία[151]

Στην περίπτωση των κρατήρων μπορεί γενικα να θεωρηθεί πιθανη η χρήση καποιων από αυτους κατα τη διάρκεια του συμποσιου που παρέθεταν οι δύο οικογένειες με αφορμη τη συναψη ενος γάμου[152] Ιδιαιτερα για τον καλυκωτό

Η υπόθεση αυτη ενισχυεται και από τον τρόπο απεικόνισης της Αμυμώνης συγκεκριμενα εικονίζεται με ακτινωτο διάδημα, πολυτιμα ενδύματα και τη χαρακτηριστική χειρονομία των ανακαλυπτηρίων να δεχεται δώρα [Για τη χρήση εικονογραφικών στοιχείων σχετικων με το γάμο σε διαφορετικου περιεχομένου παραστασεις αγγειων, βλ αναλυτικα Oakley (1995), 63-73 Για τη χρήση των στοιχείων αυτών σε διαφορετικού περιεχομένου εργα της αρχαίας γραμματειακής παραγωγης, βλ Carson, A, Wedding at Noon in Pindar's Ninth Pythian, GRBS 23 (1982), σ 121-128 Seaford, R A S., The Tragic Wedding, JHS 107 (1987), σ 106-130 Rehm, R , Marriage to Death The Conflation of Wedding and Funeral Rituals in Greek Tragedy, Princeton 1994]

[149] Για τη μεταφορά του νερού του γαμήλιου λουτρού με υδρία, πρβλ τη σχετική αναφορά του Αριστοφανη, Λυσιστράτη 378 Για υδρίες με παραστάσεις γάμου, βλ Diehl (1964), σ 181 κ ε

[150] Η επαφη με νερό είχε ιδιαίτερη σημασία για τη μελλόνυμφη σε μεταφορικό επίπεδο συμβόλιζε τη συναίνεσή της στην επακόλουθη απώλεια της αγνότητας της Στην περίπτωση της Ήρας, βεβαια, η επαφή της με το νερό τη βοηθούσε να επανακτήσει τη χαμένη της αγνότητα (βλ Όμηρος, Ιλιάδα Κ 3-8) Για το γαμήλιο λουτρό με νερό από την κρήνη Καλιρρόη, βλ Θουκυδίδης, Ιστορίαι 2 15 5 Για τη σύνδεση, τέλος, του νερού πηγών και ποταμων με τη γονιμότητα, βλ Oakley-Sinos (1993), σ 15

[151] Για τη σύνδεση του νερού της πηγής της Αμυμώνης με το νερό του γαμηλιου λουτρού της, βλ Detienne (1988), σ 170 κ ε Simon, LIMC I (1981), σ 751 λ Amymone Reeder (1995), σ 361 αρ 116 Με βάση το γεγονός ότι η συλλογή του νερού για το γαμήλιο λουτρό γινόταν με υδρίες και την αναφορά ότι οι υδρίες των Δαναΐδων κατά τη διάρκεια της τιμωρίας τους στον Κάτω Κόσμο ήταν άπατες [βλ Sissa, G , Greek Virginity, Cambridge MA 1990, σ 153, 162, 171], ως σχήμα συνδέθηκαν με το γυναικείο σώμα [βλ Reeder (1995), σ 197, 352] Για τη σύνδεση με το γυναικειο σώμα και ορισμένων αλλων σχημάτων αγγείων, βλ Zeitlin (1995), passim Reeder (1995), σ 195 κ ε

[152] Το γάμο ως αφορμή για την οργάνωση ενος συμποσίου αναφέρουν οι Πινδαρος, Ολυμπιόνικος VII 7-8, Αριστοφάνης, Όρνιθες 132 και Πλούταρχος, Συμποσιακα προβλήματα IV 3,1 και V 5,2 Για παραστάσεις γαμήλιων σκηνών σε αγγεία που

κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12596 (ERB 6 *πίν. 53Α.Δ*), στην Α όψη[153] του οποίου παριστάνεται ένα ακόμη ζευγάρι-πρότυπο (εκείνο του Διονύσου και της Αριάδνης[154]), εφόσον δεν είναι τυχαία η επιλογή των θεμάτων των δύο όψεων, μπορούν να διατυπωθούν κάποιες επιπλέον σκέψεις. Συγκεκριμένα η νικηφόρα διδασκαλία ενός σατυρικού δράματος με θέμα του την Αμυμώνη κατά τη διάρκεια κάποιας γιορτής προς τιμήν του Διονύσου[155], θα μπορούσε να αποτελεί την αφορμή για την παραγγελία του κρατήρα με τα συγκεκριμένα θέματα και την ακόλουθη χρήση του κατά τη διάρκεια του συμποσίου σε ανάμνηση της συγκεκριμένης θεατρικής νίκης. Σύμφωνα με την ίδια λογική, στην περίπτωση του κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg (ΑΜΥΜ 4 *πίν. 42Α.Β*) με την παράσταση του μύθου της Αμυμώνης στη Α όψη και λαμπαδηδρόμων στη Β θα μπορούσε επίσης να υποτεθεί ότι μετά από μια θεατρική ή αθλητική νίκη[156] - στο πλαίσιο ενός εορτασμού που περιλάμβανε αντίστοιχα θεατρικούς και αθλητικούς αγώνες - οργανώθηκε ένα ανάλογο συμπόσιο, όπου και χρησιμοποιήθηκε ο συγκεκριμένος κρατήρας.

Περνώντας στη μελέτη των τρόπων παρουσίασης του θέματος και των αντίστοιχων εικονογραφικών τύπων των μορφών, διαπιστώνεται ότι ο Ποσειδώνας

χρησιμοποιούνταν κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου και το συμπόσιο που γινόταν μετά τη σύναψη ενός γάμου, πρβλ. Oakley-Sinos (1993), σ. 6, 22-24.

[153] Αν και γενικά στη σχετική βιβλιογραφία ως Α όψη λαμβάνεται αυτή με την παράσταση του Ποσειδώνα και της Αμυμώνης, παρατηρώντας το διακοσμητικό μοτίβο του χείλους διαπιστώνει κανείς ότι τα δύο κλαδιά του υποτιθέμενου στεφανιού ξεκινούν από αυτήν την όψη και καταλήγουν στο κέντρο της άλλης όψης με την παράσταση του Διονύσου και της Αριάδνης. Για τη μελέτη του συγκεκριμένου διακοσμητικού μοτίβου ως κριτηρίου αναγνώρισης της Ας και της Β όψης ενός αγγείου, πρβλ. Shefton (1982), σ. 158 σημ. 29.

[154] Το συγκεκριμένο ζευγάρι αποτελούσε σίγουρα ένα πρότυπο εξίσου αγαπητό με εκείνο της Αμυμώνης, καθώς οδήγησε την Αριάδνη μετά την ένωσή της με τον θεό Διόνυσο στην αθανασία [βλ. Ησίοδος, Θεογονία 947-949. Πρβλ. επίσης Metzger (1951), σ. 306].

[155] Στο σημείο αυτό αναφέρεται ενδεικτικά ότι στα Λήναια του 364 π.Χ. παρουσιάστηκε με επιτυχία η "Αμυμώνη" του Νικομάχου. Η παρουσίαση σατυρικών δραμάτων περιλαμβανόταν επίσης και στο πρόγραμμα των Μεγάλων Διονυσίων, μιας άλλης εξίσου σημαντικής εορτής προς τιμήν του Διονύσου. Βλ. σχετικά Χουρμουζιάδης (1974), σ. 15.

[156] Για έναν νικηφόρο θεατρικό ή αθλητικό αγώνα ως αφορμή οργάνωσης ενός συμποσίου, βλ. Πλάτωνας, Συμπόσιον 174. Ξενοφώντας, Συμπόσιον i.1.

παριστανεται[157], αλλοτε ορθιος και άλλοτε καθιστος, να συνομιλεί ήρεμα με την Αμυμωνη, η στάση της οποίας είναι συνήθως αντιστροφως ανάλογη προς τη σταση του θεού Μια αισθητά μεγαλύτερη ποικιλια εκφράσεων και κινήσεων παρατηρείται αντίθετα στις συμπληρωματικές μορφές και κυρίως σε εκείνες των Σατύρων

Διαφοροι εικονογραφικοί τύποι επιστρατεύονται από τους αγγειογράφους στην προσπαθειά τους να αναφέρουν στον περιορισμένο χώρο της διακοσμητικής επιφάνειας ενος αγγείου οσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία του μύθου[158] Ο θεατης αυτών των αγγείων (ο αρχαιος πολλές φορές με μεγαλύτερη ευκολία από ότι ο σύγχρονος[159]) συνειδητοποιεί ότι οι Σάτυροι από το ρολο του άνομου διώκτη περνάνε, με την επέμβαση του ξένου προς αυτούς προσώπου του Ποσειδώνα, στη φάση της έκπληξης, του φόβου και της προσπάθειας φυγής, για να οδηγηθούν στην τελική εξοικείωση με την παρουσία του θεου και την οριστικη υποταγή στη θέλησή του[160] Αυτοί οι εικονογραφικοί τύποι των Σατύρων, καθώς συμφωνούν με το λογοτεχνικό τους ήθος[161] γενικότερα, μπορούν να θεωρηθούν έμμεσες αναφορές σε

---

[157] Ορισμένοι από τους εικονογραφικούς τύπους του Ποσειδωνα στα αγγεία θεωρείται ότι συνδέονται με αντίστοιχους αγαλματικούς τύπους του θεού [βλ σχετικά LIMC VII (1994), σ 450-456 λ Poseidon 1-102 (Simon, E)] Για τους τύπους του θεού στις παραστασεις των αγγειων MEL 35 (*πίν 13Α*), MEL 74 (*πίν 25*), ERB 5 (*πίν 52ΣΤ*) και ERB 20 (*πίν 55Δ*), βλ ειδικότερα LIMC VII (1994) σ 455 λ Poseidon 77-84 (Simon, E) Σε ο,τι αφορα τον εικονογραφικό τύπο της παράστασης του κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Wurzburg (AMYM 4 *πίν 42Α*) [για τον τύπο αυτό, βλ LIMC VII (1994) σ 453 λ Poseidon 39 (Simon, E) Heimberg (1968), σ 43 Walde, E , Die Aufstellung des aufgestutzten Poseidon, AM 93 (1978), σ 99-107], καθώς χρησιμοποιείται στην συγκεκριμενη παράσταση των αρχών του 4ου αι π.Χ , αποδυναμώνεται η υπόθεση της Simon [LIMC VII (1994) σ 478 λ Poseidon], σύμφωνα με την οποία αποτελούσε τύπο της υστερης ελληνιστικής περιόδου

[158] Για την παρουσίαση ορισμένες φορές στο ίδιο αγγείο, συχνά μάλιστα στην ίδια οψη διαδοχικών χρονικά επεισοδίων ενός μύθου και την αναφορά εικονογραφικων παραλλήλων βλ παραπάνω σ 155-156, 163

[159] Πρβλ Oakley (1995), σ 72

[160] Για τα στοιχεία εκείνα της συμπεριφοράς των Σατύρων που προβάλλονται κατα περίπτωση, βλ αναλυτικότερα παραπάνω σ 143-144, 148, 151

[161] Σχετικά με το ήθος τους, βλ ειδικότερα Guggisberg, P , Das Satyrspiel, Zurich 1947, σ 49 κ ε , Brommer (1959), σ 38 κ ε , όπως επίσης και τη χαρακτηριστική αναφορά του Seidensticker, B , Seidensticker (1989), σ 338-339 " Sie sind kindisch, naiv, lustig und voller Schabernack, ungeschickt und nichtsnutzig, gedankenlos und unzuverlassig,

καποιες ανάλογες θεατρικές τους εκφράσεις Το στοιχείο της έντονης αντιπαραβολής των Σατύρων με την ανώτερη και εξευγενισμένη μορφή του Ποσειδώνα στις ίδιες παραστάσεις[162] πρέπει επίσης να συνδεθεί με σχετικά θεατρικά επεισόδια, στα οποία οι μορφές των πρωταγωνιστών θεών αντιπαραβάλονταν με εκείνες των μελών του σατυρικού χορού

Το θεατρικό έργο που επέδρασε καθοριστικά στις αντίστοιχες παραστάσεις αγγείων θεωρήθηκε ότι ηταν το σατυρικό δράμα του Αισχύλου με τον τίτλο "Αμυμώνη" Το συγκεκριμένο έργο ως πηγή έμπνευση ανέφερε για πρώτη φορά ο Brommer[163] Η αποψη του αυτή υιοθετήθηκε αργότερα ευρύτερα[164], καθώς καμιά από τις βεβαιωμένες παραστάσεις του μύθου του Ποσειδώνα και της Αμυμώνης δε χρονολογείται πριν από την εποχή παρουσίασης της συγκεκριμένης τετραλογίας και δε σώζονται πληροφορίες για κάποιο άλλο σατυρικό δράμα[165] με το ίδιο ή σχετικό θεμα

Η παρουσίαση από τον Αισχύλο του μύθου στη σκηνή, σύμφωνα με τα σωζομενα αποσπασματα του έργου και ορισμένες προσπάθειες ανασύνθεσής[166] του στο σύνολό του, γινόταν με τη διαδοχή των ακόλουθων επεισοδίων Εμφάνιση της Αμυμώνης και εξήγηση της αποστολής της - εκτόξευση βέλους - αφύπνιση και ορμητική είσοδος Σατύρων[167] - ανακάλυψη ερωτικής λείας και επίθεση - επίκληση

---

diebisch, trunksuchtig und geil, neugierig aber auch angstlich, dreist aber auch unterwurfig, prahlerisch aber auch feige" Όπως διαπιστώνει βέβαια και ο Χουρμουζιάδης [Χουρμουζιάδης (1974), σ 119, 151] γενικά είναι ικανοί να προσαρμόζουν το ήθος και τη συμπεριφορά τους στις εκάστοτε περιστάσεις

162 Για τη διαφορετική ταυτότητα και το υψηλό ήθος του πρωταγωνιστή Ποσειδώνα, πρβλ σ 157 σημ 90

163 Brommer (1959), σ 27

164 Knigge (1975), σ 130 Burn (1987), σ 51 Reeder (1995), σ 352

165 Χουρμουζιάδης (1974), σ 26

166 Χουρμουζιάδης (1974), σ 27-8 Kossatz-Deissmann (1978), σ 55

167 Η αναφορά των μεταγενέστερων μυθογράφων (Απολλόδωρος, Υγίνος) σε έναν Σάτυρο και όχι σε ομάδα Σατύρων δικαιολογείται, εφόσον θεωρηθεί ότι οι μυθογραφικές αυτές αναφορές αποτελούν συνοπτικές διηγήσεις όχι του συγκεκριμένου θεατρικού έργου αλλά του μύθου γενικοτερα [βλ Χουρμουζιάδης (1974), σ 27, 180 σημ 35] Και ο Metzger (1951), σ 304 δέχεται ότι τα μέλη του χορού ήταν Σάτυροι Η Simon, LIMC I (1981), σ 751 λ Amymone θεωρεί ότι αυτό το σατυρικό στοιχείο δεν αποτελεί νεωτερισμό του

και εμφανιση Ποσειδωνα - αναχαιτιση Σατυρων - διαλογος του Ποσειδωνα με την Αμυμωνη - αποχωρηση ζευγαριου - αναγγελια του τελους της λειψυδριας μετα απο την παρεμβαση του θεου

Με αναλογο τροπο παρουσιαζονται τα διαφορετικα κατα περιπτωση χρονικα επεισοδια και στις αναλογες παραστασεις Ένα πρωτο επεισοδιο ειναι η παρεμβαση του Ποσειδωνα[168], που αναστελλει τις προθεσεις των Σατύρων (MEL 74 *πιν 25*, AMYM 4 *πίν 42A*, ERB 5 *πίν 52ΣΤ*, VAT 1 *πίν 86A*,) Ακολουθεί η ερωτικη συνομιλια Ποσειδωνα - Αμυμωνης (MEL 35 *πιν 13A*, MEL 74 *πιν 25* ERB 5 *πίν 52ΣΤ*, ERB 6 *πίν 53Δ*, ERB 20 *πίν 55Δ*) συχνά με την παρουσία της Αφροδιτης και του Έρωτα (MEL 35 *πίν 13A*, MEL 74 *πίν 25*, ERB 20 *πίν 55Δ*) Η παρουσια τους φαινεται να οδηγει στην τελικη συναίνεση της Αμυμωνης, καθως η τελευταια με τη χειρονομια των ανακαλυπτηριων (AMYM 4 *πίν 42A* ERB 6 *πίν 53Δ*) και πλουσια ενδυματα (MEL 74 *πίν 25*, AMYM 4 *πίν 42A*), κάποτε και με το χαρακτηριστικο για νεονυμφες ακτινωτο διάδημα (AMYM 4 *πίν 42A*), εικονίζεται να δέχεται ταινίες (MEL 74 *πίν 25*) και δωρα (AMYM 4 *πίν* 42A, ERB 20 *πίν 55Δ*) απο τις νυμφοκομους αδελφες της

Το προβλημα της μεγαλης χρονικής απόστασης ανάμεσα στο χρονο διδασκαλίας του συγκεκριμένου θεατρικου έργου και τις αντιστοιχες αγγειογραφικες παραστασεις μπορει να παρακαμφθεί σύμφωνα με την υπόθεση[169] ότι λόγω της μεγαλης επιτυχίας που γνωρισε το εργο με τον Αισχύλο παρουσιαστηκε ξανα στην σκηνη στα τελη του 5ου αι π Χ Γεγονός ειναι ότι δεν μπορεί να ισχυριστεί κανείς με απολυτη βεβαιοτητα αν πρόκειται για επαναδιδασκαλία αυτού του αναμφισβήτητα

Αισχυλου [αντιθετη η Reeder (1995), σ 352] αλλα οτι προυπηρχε πιθανοτατα στο μυθο της Αμυμώνης, καθως οι Νυμφες συχνα συνδεονται με Σατύρους η παρενοχλουνται απο αυτους

[168] Στο σημείο αυτο, και με αφορμη τον τρόπο απεικονισης της αιφνίδιας παρεμβασης του Ποσειδώνα στις παραστάσεις του κρατηρα του Ζωγραφου του Βατικανου 9103 στο Βατικανο, Museo Gregoriano Etrusco 9103 (VAT 1 *πίν 86A*) και εκεινου του τροπου του Ζωγράφου του Δινου στο ιδιο Μουσείο 9096 [ARV^2 1155, 7 Βλ σ 141 σημ 22], αναρωτιεται κανείς μήπως ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τυπος θα μπορουσε ειδικοτερα να συνδεθεί με εναν συγκεκριμένο τροπο αφιξης του θεού στη θεατρικη σκηνη

[169] Kossatz-Deissmann (1978), σ 61 LIMC I (1981), σ 750 λ Amymone (Simon, E) Burn (1987), σ 51

επιτυχούς έργου ή για παρουσίαση ενός άλλου σατυρικού δράματος με την ίδια θεματική[170].

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί ότι η τακτική της επαναδιδασκαλίας παλιότερων τραγωδιών δεν ήταν άγνωστη στη Αθήνα της κλασικής περιόδου[171] και ότι επαναδιδασκαλίες δραμάτων του συγκεκριμένου τραγικού βεβαιώνονται και από άλλες περιπτώσεις Επιπλέον, η σταθερή και συχνά έντονη παρουσία των Δαναΐδων[172] στις παραστάσεις των αγγείων του τέλους του 5ου αι και των αρχών του 4ου αι π Χ σε συνδυασμό με την αναγνώρισή τους ως μελών ενός δεύτερου χορού στο ομώνυμο σατυρικό δράμα του Αισχύλου[173] αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο που ενισχύει την άποψη ότι οι παραστάσεις αυτές συνδέονται με την επαναδιδασκαλία στα τέλη του 5ου αι της σατυρικής "Αμυμώνης" του Αισχύλου[174]

Η σύνδεση με το συγκεκριμένο σατυρικό δράμα γίνεται μάλιστα περισσότερο άμεση και λογική, εφόσον υποτεθεί ότι η επαναδιδασκαλία του στα τέλη του 5ου αι οδήγησε ξανά σε μια θεατρική νίκη, μετά από την οποία ανατέθηκε ένας πίνακας[175]

---

170 Πρόκειται για μια παρατήρηση που έκανε πρώτος ο Brommer (1959), σ 75.

171 Πρβλ την περίπτωση της καθιέρωσης της παρουσίασης από το 386 π.Χ κ.ε κάθε χρόνο στα "εν άστει Διονύσια" μιας παλιάς τραγωδίας [βλ Webster (1956), σ. 30]

172 Η παρουσία των Δαναΐδων και της Αμυμώνης δε συμφωνεί βέβαια με την αντίστοιχη περιγραφή των φυσιογνωμικών τους χαρακτηριστικών από τον Αισχύλο αλλά με τα γενικότερα πρότυπα ομορφιάς της εποχής. Κάτι τέτοιο δεν είναι παράξενο, καθώς, όπως παρατηρεί και η Kossatz-Deissmann (1978), σ. 59-61, οι παραστάσεις δεν θα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως πιστές αναφορές στο αντίστοιχο θεατρικό έργο παρά ως μια γενική υπόμνηση στο μύθο που παρουσιαζόταν στη θεατρική σκηνή

173 Για μια αναλυτική παρουσίαση και τεκμηρίωση της συγκεκριμένης υπόθεσης, βλ παραπάνω σ 158.

174 Κάποιες επιφυλάξεις αναφορικά με τα όρια επίδρασης του αισχύλειου σατυρικού δράματος στις αντίστοιχες παραστάσεις διατύπωσαν οι Kaempf-Dimitriadou (1979), σ 27 και Burn (1987), σ 52, που κάνουν λόγο για επίδραση σε κάποιες από τις παραστάσεις μιας άλλης πηγής, σύμφωνα με την οποία η Αμυμώνη προβαλλόταν ως η Νύμφη της πηγής της Λέρνας Προσεκτική στη διατύπωσή της είναι επίσης και η Kossatz-Deissmann (1978), σ 55

175 Για τους θεατρικούς πίνακες, βλ. Froning (1971), σ 5 κ ε Kossatz-Deissmann (1978), σ 59, 126 σημ 720 (όπου παραθέτει τη σχετική βιβλιογραφία) Για τη σχέση εξάρτησης ανάμεσα στους πίνακες αυτούς και τις αντίστοιχες παραστάσεις, βλ επίσης Simon-Hirmer (1976), σ 139, 154 Για επίδραση ενός θεατρικού πίνακα κάνει λόγο και η Simon [LIMC I (1981), σ 750-751 λ. Amymone] αναφερόμενη στην παράσταση του καλυκωτού

με σχετικό θέμα από κάποιον από τους συμμετέχοντες. Μετά από μια δεύτερη θεατρική επιτυχία και την πιθανή ανάθεση ενός πίνακα ο συγκεκριμένος μύθος αποκτούσε όχι μόνο επικαιρότητα αλλά και ιδιαίτερο ενδιαφέρον, με αποτέλεσμα να απεικονιστεί και από αγγειογράφους της εποχής.

Ανάμεσα στις σχετικές παραστάσεις ξεχωρίζουν εκείνες δύο κωδωνόσχημων κρατήρων του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου[176], που εντάσσονται στην παράδοση, η οποία εντοπίζεται και σε κάποια άλλα όψιμα έργα της πολυγνώτειας Ομάδας[177]. Δύο ακόμη παραστάσεις αποδίδονται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μειδία[178] και μια στον Ζωγράφο του Δίνου των Αθηνών[179]. Τέλος, μια στη Β όψη

κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1026 [ARV^2 1087, 2. Βλ. παραπάνω σ. 140 σημ. 19] του Ζωγράφου της Νέκυιας, που λαμβάνει βέβαια υπόψη της το γεγονός της γενικότερης επίδρασης της Μεγάλης Ζωγραφικής στο έργο αυτού του αγγειογράφου.

176 Πρόκειται για τους κωδωνόσχημους κρατήρες του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1011 [ARV^2 1155, 6. Βλ. παραπάνω, σ. 141 σημ. 23] και στο Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 9096 [ARV^2 1155, 7. Βλ. παραπάνω, σ. 141 σημ. 22].

177 Σύγχρονη με τις παραστάσεις των κρατήρων του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου θεωρείται η παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στη Laon, Museum 37.1040 [ARV^2 1042, 3. Addenda^2 320. Matheson (1995), σ. 134, πίν. 119 αρ. CUR 3] που χρονολογείται στα 420-410 π.Χ. και αποδίδεται στον Ζωγράφο του Curti, ένα από τα νεότερα μέλη του εργαστηρίου του Πολυγνώτου. Από το ίδιο εργαστήριο προέρχονται και η κατά μια γενιά προγενέστερες παραστάσεις του κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Πηλέα από τη Γέλα στις Συρακούσες, Museo Archeologico Regionale Paolo Orsi 44291 [ARV^2 1041, 9. Βλ. παραπάνω σ. 143 σημ. 31] και της πελίκης του Ζωγράφου του Λυκάονα στη Βοστώνη, Museum of Fine Arts 34.79 [ARV^2 1045, 2. Para 444. Matheson (1995), σ. 205, 431 αρ. L 1 (με τη σχετική βιβλιογραφία)].

178 Πρόκειται για τις παραστάσεις της οινοχόης στο Αρχαιολογικό Μουσείο του Κεραμεικού της Αθήνας 4290 [Βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 23] και μιας ληκύθου του τρόπου του Ζωγράφου του Μειδία στο New Haven, Yale University 1913.152 [ARV^2 1325, 53. Βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 22].

179 Πρόκειται για τον αποσπασματικά σωζόμενο κωδωνόσχημο κρατήρα στη Βόννη, Akademisches Kunstmuseum 1216.116-119 [ARV^2 1180, 10. Kaempf-Dimitriadou (1979), πίν. 19.6 αρ. 298b. LIMC I (1981), σ. 745 λ. Amymone 44 (Simon, E.)] που χρονολογείται στη δεκαετία 420-410 π.Χ.

ενός καλυκωτού κρατήρα στη Νέα Υόρκη[180] μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να τοποθετηθεί κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου[181].

Σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις των αρχών του 4ου αι. π.Χ., διαπιστώνει κανείς ότι προέρχονται από δύο εργαστήρια, αυτό του Ζωγράφου του Μελεάγρου και εκείνο του Ζωγράφου του Erbach[182]. Οι αγγειογράφοι τους φαίνεται ότι γνώρισαν το συγκεκριμένο θέμα κατά τη διάρκεια της μαθητείας τους σε κάποιο από τα εργαστήρια του τελευταίου τετάρτου του 5ου αι. π.Χ. Ο Ζωγράφος του Μελεάγρου, μαθητής του Ζωγράφου του Δίνου, παρουσιάζει κοινά στοιχεία και με τον Ζωγράφο του Κάδμου, μέλος του εργαστηρίου[183] του οποίου θεωρείται και ο Ζωγράφος του Δίνου των Αθηνών. Ο Ζωγράφος του Erbach με τη σειρά του υιοθετεί τους τύπους που γνώρισε στο εργαστήριο του δασκάλου του, του Ζωγράφου του Προνόμου[184] που θεωρείται επίσης μαθητής του Ζωγράφου του Δίνου. Με τον τρόπο αυτό

---

[180] Πρόκειται για τον καλυκωτό κρατήρα στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 52.11.18 [βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 23] που χρονολογείται γύρω στο 400 π.Χ.

[181] Είναι αδύνατο να γίνει στο πλαίσιο αυτής της εργασίας εκτενής αναφορά στα στοιχεία εκείνα που συνηγορούν στην τοποθέτηση της υδρίας αυτής κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου. Αξίζει μόνο να αναφερθεί ότι και στην περίπτωση της παράστασης ενός καλυκωτού κρατήρα στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11011 [ARV^2 1336, 1. Βλ. σ. 301 σημ. 81], που πιθανώς προέρχεται από το Calvi και τοποθετείται επίσης κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου, χρησιμοποιείται ο ίδιος εικονογραφικός τύπος για να αποδοθεί η επίθεση μιας ομάδας Σατύρων εναντίον μιας Μαινάδας.

[182] Για τους δύο καλυκωτούς κρατήρες στην Αθήνα (ERB 5 *πίν. 52ΣΤ*, ERB 6 *πίν. 53Α.Δ*) και την ένταξή τους στον κύκλο του Ζωγράφου του Erbach βλ. παραπάνω σ. 42-43 και για την ένταξη του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg και του Ζωγράφου του Βατικανού 9103 στο ίδιο εργαστήριο βλ. παραπάνω σ. 57 κ.ε., 60 κ.ε.

[183] Αναφορικά με τη σύνθεση του συγκεκριμένου εργαστηρίου, βλ. αναλυτικά Oakley (1992), passim.

[184] Θα πρέπει εδώ να σημειωθεί ότι η παράσταση της Α όψης του καλυκωτού κρατήρα στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 52.11.18 (βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 23) που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου παρουσιάζει εμφανείς εικονογραφικές ομοιότητες με αυτήν μιας πελίκης στο Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 2360 [ARV^2 1186, 30 1685. CVA München ii (1944), πίν. 81.1, 82.1. LIMC V (1990), σ. 128 λ. Herakles 2916 (Boardman, J., κ.ά.)] που χρονολογείται στο διάστημα 420-410 π.Χ. και αποδίδεται στον Ζωγράφο του Κάδμου. Επίσης παρουσιάζει ομοιότητες και με ορισμένες παραστάσεις του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64, συνεργάτη του Ζωγράφου του Erbach, που φαίνεται ότι επηρεάστηκε κατά πολύ τόσο από τον Ζωγράφο του Κάδμου όσο και από τον συνεργάτη του, τον Ζωγράφο του Δίνου των Αθηνών.

εξηγούνται καλύτερα οι ομοιότητες[185] των παραστάσεων των αγγείων των αρχών του 4ου αι μεταξύ τους, ενώ δικαιολογείται και το λίγο εξελιγμένο σχήμα της υδρίας του Ζωγράφου του Erbach σε σχέση με εκείνη του Ζωγράφου του Μελεάγρου

Με τις αρχές και τις προτιμήσεις του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Δίνου, όπου ακολουθείται η πολυγνώτεια παράδοση, συνδέεται πιθανότατα και η προτίμηση των δύο αυτών αγγειογράφων των αρχών του 4ου αι. στην απεικόνιση ενός επεισοδίου και την ταυτόχρονη υπόμνηση σε κάποιο άλλο με ανάλογο περιεχόμενο[186]. Οι συσχετισμοί προσώπων που ανήκουν σε διαφορετικούς μύθους με κοινό περιεχόμενο στις σχετικές παραστάσεις μπορούν να εξηγηθούν καλύτερα μέσα από τη μελέτη ορισμένων ανάλογων γραπτών πηγών. Η μνεία για παράδειγμα του Αίλιου Αριστείδη[187] στους έρωτες του Ποσειδώνα προς την Τυρώ[188] και την Λευκοθέα ως παραλλήλων του σφοδρού του έρωτα προς την Αμυμώνη δείχνει ότι η αναφορά σε περισσότερα από ένα ερωτικά επεισόδια με πρωταγωνιστή τον ίδιο θεό συνηθιζόταν και στα γραπτά κείμενα. Σε ό,τι αφορά τους δραματουργούς, ένα παράδειγμα της προτίμησής τους στην αναφορά παραλλήλων στη σκηνή[189] αποτελεί η συνομιλία του Προμηθέα με την Ιώ στον "Προμηθέα Δεσμώτη"[190] κατά τη διάρκεια αυτής της συνομιλίας ο Προμηθέας αναφέρεται και στις ερωτικές περιπέτειες των απογόνων της Ιούς Δαναΐδων όπως επίσης και στην ενδεχόμενη μοίρα του εραστή

---

[185] Στους εικονογραφικούς τύπους του θέματος της καταδίωξης της Αμυμώνης από Σατύρους και της συνομιλίας της με τον Ποσειδώνα αναφέρεται ήδη ο McPhee (1973), σ. 223, επισημαίνοντας ότι συναντώνται για πρώτη φορά στους δύο κωδωνόσχημους κρατήρες του τρόπου του Ζωγράφου του Δίνου.

[186] Για τα έργα της Πολυγνώτειας Ομάδας, στην οποία αποδίδονται περισσότερα από ένα ερωτικά επεισόδια, έγινε ήδη λόγος παραπάνω σ. 155 σημ. 82. Για την απεικόνιση από τα τέλη του 5ου αι π.Χ. κ.ε. σε ορισμένα αγγεία μυθολογικών επεισοδίων με διαφορετικούς πρωταγωνιστές αλλά κοινή θεματική, βλ. και Oakley-Sinos (1993), σ. 46.

[187] Αίλιος Αριστείδης, Λόγος Ισθμικός εις Ποσειδώνα 26.11-14

[188] Το επεισόδιο περιγράφεται από τον Όμηρο, Οδύσσεια Λ 235-254, ενώ κάποιες αναφορές σε αυτό γίνονται και σε ένα απόσπασμα μιας χαμένης σήμερα τραγωδίας του Σοφοκλή ($TrGF_4$ απόσπ. F 659, σ. 468-469). Για τη σημασία της Τυρούς ως παράδειγμα παρθένου κάνει λόγο αναλυτικότερα η Lefkowitz (1995), σ. 33.

[189] Και η Lefkowitz (1995), σ. 35 υποστηρίζει ότι σε μια ηρωική παρθένο θα μπορούσε να αναφέρεται η εμπειρία κάποιας άλλης και αναφέρει ως παράδειγμα την "Αντιγόνη" του Σοφοκλή, όπου ο χορός αναφέρει ως παράλληλο στην ομώνυμη ηρωίδα τη Δανάη

[190] Αισχύλος, Προμηθέας Δεσμώτης 853 κ.ε

της Ιούς Δία, εφόσον ενωνόταν με τη Θέτιδα[191]. Καθώς και η τετραλογία του "Προμηθέα" αποτελεί έργο του Αισχύλου, είναι δελεαστική η υπόθεση ότι ο συγκεκριμένος τραγικός και στη σατυρική "Αμυμώνη" αναφερόταν παρενθετικά και σε κάποιο άλλο έρωτα του Ποσειδώνα (MEL 74 *πίν. 25*) πιθανότατα και στη μοίρα των υπόλοιπων Δαναΐδων, οι οποίες μετά από τον καταδικασμένο σε αποτυχία γάμο τους με τους βίαιους Αιγύπτιους[192] δεν τιμωρούνται[193] αλλά παντρεύονται ξανά εκείνους[194] που θα συμμετέχουν με επιτυχία σε έναν αγώνα δρόμου[195]. Ίσως μάλιστα ως παράλληλο της συμμετοχής των υποψηφίων σε αυτόν τον αγώνα δρόμου να αναφερόταν η ανάλογη συμμετοχή του Πέλοπα[196] στον αγώνα αρματοδρομίας ενάντια στον Οινόμαο. Οι αναφορές τέτοιων παραλλήλων στη σκηνή δικαιολογούν και εξηγούν καλύτερα και τις αντίστοιχες παραστάσεις (ERB 20 *πίν. 55Δ*).

---

[191] Σύμφωνα μάλιστα με τον Πίνδαρο, Ισθμιόνικος 8,26 κ.ε., η μητέρα του Προμηθέα Θέμις προειδοποιεί τόσο το Δία όσο και τον Ποσειδώνα(!) για τις συνέπειες μιας πιθανής τους ένωσης με τη Θέτιδα.

[192] Λεπτομερής αναφορά στον βίαιο τρόπο προσέγγισης των Δαναΐδων από τους Αιγύπτιους γινόταν στη θεατρική σκηνή από τον Αισχύλο ήδη στις Ικέτιδες 825-965 (βλ. σχετικά παραπάνω σ. 157 σημ. 91).

[193] Η τιμωρία τους στον Άδη θα πρέπει να θεωρηθεί ποιητική επινόηση κατά πολύ μεταγενέστερη του Αισχύλου [Χουρμουζιάδης (1974), σ. 28, 180-181 σημ. 41. Kossatz-Deissmann (1978), σ. 50-53 και σημ. 277 με αναφορά σε αντίθετες γνώμες], καθώς ο Πίνδαρος, Πυθιόνικος 9, 111-116 και αργότερα οι Παυσανίας, III.12.2, VII.1 6 Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη, 2.22 και Υγίνος, Fab. 170 αναφέρονται σε ένα δεύτερο γάμο των Δαναΐδων. Επιπλέον οι αιώνια τιμωρημένες στον Κάτω Κόσμο Δαναΐδες δε θα μπορούσαν ταυτόχρονα να θεωρούνται ευεργέτιδες του Άργους (Ησίοδος απόσπ. 128) να συνδέονται με τα Θεσμοφόρια (Ηρόδοτος II 171) και τρεις ακόμη εκτός από την Αμυμώνη (Καλλίμαχος, Αίτια III απόσπ. 66) να αναφέρονται ως τοπικές Νύμφες πηγών και τοπικές ευεργέτιδες, καθώς δίδαξαν στους ντόπιους πώς να ανοίγουν πηγάδια (Ησίοδος απόσπ. 128).

[194] Σύμφωνα με την πρόταση της Kossatz-Deissmann (1978), σ. 53, το δράμα "Δαναΐδες" της ίδιας τετραλογίας του Αισχύλου πρέπει να ολοκληρωνόταν με τη σκηνή των νικητών να επιλέγουν στη σειρά Δαναΐδες.

[195] Πίνδαρος, Πυθιόνικος 9.111 κ.ε., Παυσανίας III.12.2 και Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 2.22.

[196] Εφόσον ισχύει κάτι τέτοιο, η αναγνώρισή του ως θεατή στον ώμο της υδρίας του Ζωγράφου M_1 (MEL 74 *πίν. 25A*) βρίσκει ένα ακόμη επιχείρημα.

Ενα τελευταιο ερωτημα που παραμενει αναπαντητο στην περιπτωση της επαναδιδασκαλιας στα τελη του 5ου αι π Χ του συγκεκριμενου αισχυλειου σατυρικου δραματος αποτελει η αναζητηση των κριτηριων συμφωνα με τα οποια αυτο κριθηκε καταλληλο για να παρουσιαστει και παλι στη σκηνη και να βραβευθει Καθοριστικο ρολο σιγουρα επαιξε το γεγονος οτι ο μυθος της Αμυμωνης ακολουθουσε την αρχη της αναγνωρισης μιας φυσικης αναγκαιοτητας στην ερωτικη συζευξη, ενος στοιχειου που προβαλλοταν ιδιαιτερα συχνα στη θεατρικη σκηνη στα τελη του 5ου και στις αρχες του 4ου αι π Χ [197]

Μια αλλη μορφη αναλογη της Αμυμωνης, που επισης απασχολησε τοσο τη θεατρικη σκηνη οσο και τις συγχρονες αγγειογραφικες παραστασεις αποτελουσε εκεινη της Αταλαντης[198] Το κυριοτερο κοινο στοιχειο αναμεσα στην Αμυμωνη και την Αταλαντη αποτελει η κυνηγετικη τους φυση Η μαρτυρια της Αμυμωνης-κυνηγου στηριζεται σε μια αναφορα[199] συμφωνα με την οποια κατα τη διαρκεια της αναζητησης νερου προσπαθησε να τοξευσει ενα ελαφι και αστοχησε Επισης και οι δυο δεχονται αρχικα την επιθεση οντων με ζωωδη ενστικτα (συγκεκριμενα των Σατυρων η Αμυμωνη και των Κενταυρων η Αταλαντη) για να ενδωσουν στη συνεχεια στις προθεσεις ενος θεου και ενός ικανου και γενναιου βασιλοπαιδα αντιστοιχα Επιπλεον το επεισοδιο της δολοφονιας των Αιγυπτιων απο τις Δαναΐδες κατα τη διαρκεια της πρωτης νυχτας του γαμου (ισως και εξαιτιας του γεγονοτος οτι οι Αιγυπτιοι με τη βιαιη συμπεριφορα τους δεν αποτελουσαν προτυπο συζυγων, ωστε να γινουν αποδεκτοι) παραπεμπει στο μισος και την αντιπαλοτητα των φυλων, στοιχεια τα οποια χαρακτηριζουν και την Αταλαντη

Συμφωνα με τα ηθη της εποχης (που οριζαν ως τελικο σκοπο της ζωης των γυναικων το γαμο και την τεκνοποιἱα) οι δυο αυτες ηρωιδες αποτελουσαν σιγουρα λαμπρα προτυπα[200] για τις θνητες γυναικες Αν και προικισμενες με εξαιρετικες ικανοτητες αποποιουνται τελικα το ρολο της παρθενου/κυνηγου και δεχονται την ενωση τους με καποιον προκαθορισμενο απο τη μοιρα εκπροσωπο του αλλου

---

197 Πρβλ Χουρμουζιαδης (1974) σ 28

198 Για την Αταλαντη βλ αναλυτικοτερα στο επομενο υποκεφαλαιο

199 Απολλοδωρος Βιβλιοθηκη 2 14

200 Για την αντιμετωπιση ορισμενων παραστασεων με μυθολογικες ερωτικες καταδιωξεις ως μυθικων παραδειγματων και την απεικονιση τους σε αγγεια γαμου βλ Sourvinou-Inwood (1987) passim Oakley (1995) σ 67 Reeder (1995) σ 352

φύλου. Με ανάλογο τρόπο θα πρέπει και οι κοινές θνητές τη σωστή χρονικά στιγμή[201] να αποδεχθούν τον πιθανότατα άγνωστο[202] μέχρι τότε σύζυγο.

Στο τέλος του 5ου και τις αρχές του 4ου αι. π.Χ., μετά τις πολεμικές αποτυχίες κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου που οδήγησαν σε σημαντικές απώλειες του ανθρώπινου δυναμικού, είναι λογική και αναμενόμενη η επιστροφή στην ιδιωτική σφαίρα, τις χαρές της ζωής και το γάμο[203] και δικαιολογείται η προβολή ανάλογων θεμάτων και από την τέχνη της εποχής. Το γεγονός όμως ότι οι δραματουργοί και στη συνέχεια οι καλλιτέχνες των εικαστικών τεχνών, επαναλαμβάνουν επιλεκτικά και σταθερά ορισμένα μόνο ερωτικά θέματα παραγκωνίζοντας κάποια άλλα, δημοφιλή σε προηγούμενες εποχές[204], οδηγεί στη σκέψη μήπως τελικά πίσω από τη δημοτικότητα και την επιλογή των συγκεκριμένων θεμάτων κρύβονται και κάποιοι άλλοι λιγότερο οφθαλμοφανείς λόγοι.

Κατά γενική ομολογία, η προώθηση θεμάτων ερωτικής καταδίωξης (όπως και πολλών άλλων θεμάτων που δεν είχαν ερωτικό περιεχόμενο) συνδέεται συχνά έμμεσα με τη γενικότερη πολιτική στάση των Αθηναίων και τις διαφορετικές κατά εποχή πολιτικές τους κινήσεις[205]. Για το λόγο αυτό και στην περίπτωση της

---

[201] Για τις απλές θνητές η στιγμή αυτή ερχόταν με τη συμπλήρωση του 14ου έτους ηλικίας, ενώ οι υποψήφιοι σύζυγοι ήταν κατά κανόνα περίπου 30 χρονών. Βλ. σχετικά Pomeroy (1994), σ. 268 κ.ε. Stewart (1995), σ. 84-85. Reeder (1995), σ. 21-22, 29.

[202] Ο Πλάτωνας, Νόμοι 6.771 e αναφέρει προτρεπτικά ότι ο σύζυγος θα πρέπει να συναντήσει τη σύζυγο τη μέρα του γάμου ως άγνωστος. Γενικά, η άποψη των γυναικών για το άλλο φύλο στηριζόταν κατά μεγάλο βαθμό στις συζητήσεις που έκαναν μέσα στο γυναικωνίτη αλλά και κατά τη διάρκεια εορτών, στις οποίες επιτρεπόταν να συμμετέχουν, όπως επίσης και στις εικαστικές απεικονίσεις αντικειμένων που ανήκαν είτε στο οικείο περιβάλλον τους (αγγεία, υφάσματα) είτε σε χώρους, που επιτρεπόταν να επισκεφθούν (για παράδειγμα ιερά).

[203] Reeder (1995), σ. 352. Η ίδια, σ. 363 βλέπει το γάμο ως ευκαιρία αποφορτισμού των δύο οικογενειών από τις διάφορες έννοιες τους.

[204] Για την προβολή διαφορετικών ερωτικών επεισοδίων του Ποσειδώνα κατά εποχές, βλ. Heimberg (1968), σ. 35 κ.ε. Για τις διαφορετικές κατά εποχές προτιμήσεις στις ερωτικές περιπέτειες διαφόρων θεών, βλ. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 55 κ.ε. Stewart (1995), passim και κυρίως σ. 90.

[205] Για τη σύνδεση των σκηνών ερωτικής καταδίωξης του 5ου αι. με σύγχρονα πολιτικά γεγονότα, βλ. Kaempf-Dimitriadou (1979), σ. 46 (αναφορά σε εκείνα που συνδέονται με τους Περσικούς Πολέμους). Simon, LIMC VII (1994), σ. 479 λ. Poseidon (αναφορά σε

Αμυμωνης, οπου ως μυθικός τόπος δράσης αναφέρεται το Άργος, θα πρέπει να μελετηθουν οι σχεσεις του Άργους με την Αθήνα και κάποιες άλλες πόλεις της Πελοποννησου γενικοτερα[206] Ανάμεσα στο Άργος και την Σπάρτη μετά τα Περσικα επικρατούσε ένα κλίμα αντιπαλότητας[207], στο πλαισιο της οποίας εντάσσεται και η ακολουθη μαρτυρία Οι Αργείες κατά τη διαρκεια μιας επίθεσης των Σπαρτιατών του Κλεομενη πήραν τα οπλα για να υπερασπιστούν την πόλη τους[208] Η πράξη τους αυτή είχε ως αποτέλεσμα να παραλληλιστούν στη δεδομένη περιπτωση με τις Δαναΐδες[209] Με την Αθήνα, παραδοσιακη αντίπαλο της Σπαρτης, το Άργος συνδέθηκε άμεσα γυρω στο 472 π Χ Στην αλλαγή του καθεστώτος, τη διαμόρφωση ενος νέου δημοκρατικού προσώπου και τη δημιουργία ενός αντιλακωνικού μετώπου στην πόλη του Άργους θεωρείται ότι συνέβαλε ουσιαστικά ο Αθηναίος πολιτικός Θεμιστοκλής[210] Οι προσπάθειες αυτές δεν άργησαν μάλιστα να στεφθούν με επιτυχια καθώς το 462 π Χ ακολούθησε η συμμαχία Άργους-Αθήνας όπως και διάφορες ενέργειες επέκτασης της κυριαρχίας του Άργους (με ταυτόχρονη αποδυνάμωση εκείνης της Σπάρτης) μέχρι περίπου το 451 π Χ , εποχή κατά την

εκείνα με πρωταγωνιστές τους Ποσειδώνα και Δία και τη σημασία τους) Stewart (1995), σ 77 κ ε (για μια συνοπτική παρουσίαση των διαφόρων ερωτικών σκηνών και της ερμηνειας τους κατά εποχή) Άλλο χαρακτηριστικό παράδειγμα, όπου εντοπίζονται πολιτικές σκοπιμότητες στην προβολή ορισμένων μυθικών προσώπων, αποτελούν οι επώνυμοι ήρωες που προστάτευαν αντίστοιχα τις δέκα αττικές φυλές, ορισμένοι από τους οποιους συνδέονταν συγκεκριμένα με καίριες θέσεις για τους Αθηναίους [Ειδικά για τους ηρωες Αίαντα, Ιπποθόοντα και Πανδίονα βλ Kron (1976), passim]

206 Η εξέταση των σχέσεων αυτών περιορίζεται χρονικά στο διάστημα, στο οποίο ο μύθος των Δαναΐδων και της Αμυμωνης απασχολούν την αττική θεατρική σκηνή και την αγγειογραφία, με αλλα λόγια στο διαστημα ανάμεσα στη δεκαετια του 470 π.Χ και τις πρωτες δύο δεκαετιες του 4ου αι π Χ

207 Για μια αναλυτική παρουσίαση των λόγων που δικαιολογούν τις εριστικές σχέσεις τους στην κλασική περίοδο, βλ Christien, J , De Sparte à la coté orientale du Peloponnese, Piérart (1992), σ 157-172 Διαφορετική άποψη για τις σχέσεις Άργους-Σπάρτης εκφερει ο Kelly [Kelly, T , A History of Argos to 500 B C , Minneapolis 1976, κυρίως σ 130 κ ε]

208 Στο επεισόδιο αυτό αναφέρονται ο Πλούταρχος, Γυναικών αρεταί 245 Ε και ο Κλήμης ο Αλεξανδρεύς, Στρώματα 4 120 3

209 Κλήμης Αλεξανδρευς, Στρώματα 4 120 4 Με την παρατήρηση του σχετικά με την ομοιότητα των Αργείων γυναικών με τις Δαναΐδες, συμφωνεί και ο Detienne (1988), 164

210 Forrest, G , Themistokles and Argos, ClQ 10 (1960), σ 221-241 Tomlinson (1972), σ 103 κ ε

οποία το Άργος συναπτει Τριακονταετή συμμαχία (αναμφισβήτητα κάτω από την επιδραση των αριστοκρατικων) με τη Λακεδαίμονα[211] Με την εκπνοή της τελευταίας αυτής συμμαχιας και την οριστικη υπερισχυση των δημοκρατικών το Άργος από το 420 π Χ κ ε αποφασίζει να σταθεί ξανά στο πλευρό της Αθήνας[212] Η απόφασή του αυτη είχε ως αποτέλεσμα να έχει την ίδια μοίρα με την Αθήνα τοσο κατά τη διάρκεια[213] του Πελοποννησιακού Πολέμου όσο και μετά τη λήξη του[214] Αργότερα (στις αρχές του 4ου αι), οι Αργειοι συμμετέχουν στη σύσταση ενός νέου αντιλακωνικού συνασπισμού[215] γνωρίζοντας σημαντικές απώλειες στις μάχες κοντα στο Νεμέα ποταμό[216] και λιγότερες στην Κορώνεια[217] το 394 π Χ Ακολουθουν τα αιματηρά γεγονότα στην Κόρινθο το 392 π Χ , η επικράτηση των δημοκρατικών και η αυτόματη πολιτική ένωση Άργους με την Κόρινθο Στις διάφορες συμπλοκές ανάμεσα στους Σπαρτιατες από τη μια και τους Κορίνθιους, Αργείους, Βοιωτούς και Αθηναίους από την άλλη μεγάλες υπήρξαν οι απώλειες των δεύτερων[218], ενώ το 388

---

[211] Για την πολιτική εικόνα της εποχης, βλ γενικά Tomlinson (1972), σ 116 κ ε Wilcken (1976), σ 201

[212] Πρόκειται για τη συνθήκη του 420 π Χ ανάμεσα στους Αθηναίους, Αργείους, Ηλείους και Μαντινείς, στην οποία αναφέρεται ο Θουκυδίδης, Ιστορίαι V 47 9

[213] Μετά την πρώτη μάχη της Μαντίνειας το 418 π Χ (Θουκυδίδης, Ιστορίαι V 74, 3) και την εισβολή στη Φλειασία το καλοκαίρι του 416 π Χ (Θουκυδίδης, Ιστορίαι V 115 1), κατά τη διάρκεια των οποίων μαρτυρείται μεγάλος αριθμός νεκρών Αργείων, ακολουθεί η εντονη πολιτική δραστηριότητα της τελευταίας δεκαπενταετίας του αιώνα με τα πολλά τοπικά και υπερπόντια επεισόδια, στα οποία παίρνουν μέρος οι Αργείοι και αποδεκατίζονται Για τα γεγονότα αυτά, βλ Wilcken (1976), σ 226 κ.ε

[214] Οι Αργείοι αποτελούν τους μοναδικούς Πελοποννήσιους συμμάχους που έμειναν πιστοί στην Αθήνα μέχρι το τέλος στην πολιορκία της πόλης της Αθήνας μετά την ήττα στους Αιγός ποταμούς από Λακεδαιμονίους και Πελοποννήσιους δε συμμετείχαν μόνο οι Αργείοι (Ξενοφώντας, Ελληνικά 2 2 7) Βλ σχετικά Tomlinson (1972), σ 125 Wilcken (1976), σ 240 κ.ε

[215] Τους Βοιωτούς και Αθηναίους ενισχύουν οι Αργείοι και οι Κορίνθιοι και ακολουθούν οι Μεγαρείς, τέως σύμμαχοι της Σπάρτης Βλ σχετικά Tomlinson (1972), σ 129

[216] Ο Ξενοφώντας, Ελληνικά 4 2 17 αναφέρεται σε 7000 νεκρούς Αργείους, ενώ ο Διόδωρος ο Σικελιώτης, Ιστορική Βιβλιοθήκη 14 83 2 σε 2800

[217] Ο Διόδωρος ο Σικελιώτης, Ιστορική Βιβλιοθήκη 14 84 1-2 αναφερόμενος σε όλους γενικά τους συμμάχους αναφέρει ότι έχασαν περισσότερους από 600 άνδρες

[218] Ο φιλολάκων Ξενοφώντας, Ελληνικά 4 4 1-6, 4 4 9-12, 4 5 1, αναφερόμενος στις απώλειες των συμμάχων υπερβάλλει Φαίνεται πιθανότερος ο αριθμός των 1000

π Χ ακολουθει η εισβολή των Λακεδαιμονιων στην Αργεία και η καταστροφή της υπαιθρου[219] Τα επεισόδια αντεκδίκησης αναμεσα στους Σπαρτιάτες και τις δυναμεις του αντιλακωνικού συνασπισμού[220] ληγουν οριστικα λίγο αργότερα με τη "βασίλειο ειρηνη" του 388/7 π Χ[221]

Η πρώτη αυτή επαφή Άργους και Αθηνας γυρω στα 472 π Χ και κυρίως η συμμαχία του 462 π Χ συνέβαλαν σίγουρα αποφασιστικά στη δημιουργια ενος κλίματος ευνοικού για το Άργος Στο πλαισιο του κλίματος αυτού μπορεί να εξηγηθεί καλύτερα η επιλογη από τον Αισχυλο των Δαναΐδων ως θέματος για την ομωνυμη τετραλογια του[222], η επακολουθη βράβευση του έργου (που σίγουρα ενθουσίασε οχι μονον χαρη στην καλλιτεχνική του αρτιότητα αλλά και εξαιτιας της πολιτικής του επικαιροτητας) και η επίδρασή του (πιθανότατα μετά την ανάθεση κάποιου σχετικου θεματικά αναθηματικού πίνακα) στις παραστάσεις της Αμυμώνης σε αττικα αγγεια της εποχής Κατά τη διάρκεια της Τριακονταετούς συμμαχίας Άργους-Σπάρτης του 451 π Χ οι παραστάσεις του μύθου της σχεδόν εκλείπουν[223] για να εμφανιστουν και παλι σε αττικά αγγεια από τα τέλη του 5ου αι π Χ Η δήλωση απο το Άργος ότι θα υποστήριζε την Αθηνα κατά τη διαρκεια του κρίσιμου για την πορεία της τελευταίας Πελοποννησιακού Πολέμου πρέπει να έγινε δεκτή με ενθουσιασμό και να οδήγησε σε αναζωπύρωση του κλίματος αισιοδοξίας αναφορικά με την έκβαση του πολέμου, επηρεάζοντας και πάλι τη σύγχρονη θεατρική σκηνή, στην οποία εντάσσεται και η

περιπου νεκρών που αναφέρει ο Διόδωρος, Ιστορική Βιβλιοθήκη 14 86 4, 14 92 1 για ολους τους συμμάχους

219 Στις επάλληλες εισβολές των Λακεδαιμονίων στην Ακαρνανία και την Αργεία αναφέρεται ο Ξενοφώντας, Ελληνικά 4 7 2-7

220 Για τις απώλειες των Αργείων στις συμπλοκές που αναφέρθηκαν παραπάνω, εκτός απο τις σχετικές αναφορές των γραπτών πηγών, βλ Κριτζας, Χ , Κατάλογος πεσόντων από το Άργος, Στήλη Τόμος εις μνήμην Ν Κοντολέοντος, Αθήνα 1980, σ 497-510

221 Tomlinson (1972), σ 138 κ ε Wilcken (1976), σ 268 κ ε

222 Βλ Χουρμουζιάδης (1974), σ. 28, 180-181 σημ 41

223 Εξαιρούνται μόνο οι παραστάσεις δύο αγγείων, ενός σκύφου στη Γέλα, Museo Nazionale [Diehl (1964), σ 205-206, πίν 49,2 LIMC I (1981), σ 745 λ Amymone 42 (Simon, E)] που χρονολογείται περίπου στα 440 π Χ και μιας υδρίας της Ομάδας του Πολυγνώτου στο Αρχαιολογικο Μουσείο της Καβάλας Α 1890 (βλ παραπάνω σ 168 σημ 145) που χρονολογείται στα 430-420 π Χ

πιθανή επαναδιδασκαλία του αισχύλειου έργου, όπως και η κωμωδία του Αριστοφάνη "Δαναΐδες"[224].

Ειδικά στην περίπτωση της "Αμυμώνης", όπου ο Ποσειδώνας γίνεται δεκτός χάρη στην πειστικότητα των λόγων του (που προσπαθούν να αποτυπώσουν και οι σύγχρονοι αγγειογράφοι), η ένωσή της με τον Ποσειδώνα που είχε ως αποτέλεσμα στο μύθο τη λύση του προβλήματος της λειψυδρίας θα μπορούσε άνετα να μεταφερθεί και στην σύγχρονη αθηναϊκή κοινωνία. Πράγματι, η λειψυδρία μπορεί να παραλληλιστεί με τη δύσκολη θέση, στην οποία βρίσκονταν οι Αθηναίοι κατά τη διάρκεια του πολέμου. Αντίστοιχα η παροχή βοήθειας από το Άργος θα μπορούσε να λειτουργήσει αποφασιστικά για την έκβαση του πολέμου και σωτήρια για την Αθήνα, που ακολουθώντας το παράδειγμα του Ποσειδώνα κινείται με διπλωματία διαδηλώνοντας την ειλικρίνεια και την ανωτερότητα των προθέσεών της απέναντι στους συμμάχους της.

Εκτός από αυτήν την πολιτική ομοφωνία με το Άργος η Αθήνα, γνωρίζοντας ότι οι ισχυρότεροι δεσμοί ανάμεσα στις δύο πόλεις είναι οι θρησκευτικοί, αποφασίζει να ενισχύσει τα σημεία επαφής της με το Άργος και στο επίπεδο της λατρείας. Η περίπτωση του θεού Ποσειδώνα αποδεικνύει ότι κοινά στοιχεία ανάμεσα στις δύο αυτές πόλεις και γενικότερα τις περιοχές της Αττικής και της Αργολίδας υπήρχαν από παλιά: ο θαλάσσιος θεός διεκδίκησε με αποτυχία και τις δύο πόλεις (από την Ήρα και την Αθηνά αντίστοιχα), ενώθηκε με την Αίθρα στην Τροιζήνα[225] (η οποία αποτελούσε μέλος της αμφικτυονίας της Καλαυρίας) με καρπό της ένωσής τους το μετέπειτα τοπικό ήρωα της Αττικής Θησέα, ενώ ιδιαίτερες τιμές απολάμβανε γενικά και στις δύο περιοχές[226]. Ειδικά κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου η λατρεία του αναβιώνει στο Ερέχθειο[227] (στο οποίο οι εργασίες ξεκίνησαν το 421 π.Χ.

---

[224] PCG III.2 απόσπ. 256-276, σ. 148-157. Σύμφωνα μάλιστα με την E. Keuls, LIMC III (1986), σ. 337 λ. Danaides, το έργο αυτό θα μπορούσε πιθανότατα να εκληφθεί ως δήλωση διαμαρτυρίας για την αναζωπύρωση του πολέμου σε συνδυασμό με τη Σικελική εκστρατεία του 414 π.Χ.

[225] Βλ. Kron (1976), σ. 122-123, 139-140.

[226] Ειδικά στις παράκτιες περιοχές της Αργολίδας και σε περιοχές της Αττικής, όπως ο Κολωνός και το Σούνιο.

[227] Για το θέμα, βλ. κυρίως Lacore, M., Euripide et le culte de Poseidon-Erechthée, REA 85 (1983), σ. 215-234.

και μετά από μια διακοπή ολοκληρώθηκαν στα 409-406 π Χ), όπου λατρεύονταν συνολικα 13 θεοί και ήρωες Την εποχή αυτή οι Αθηναίοι, έχοντας βιώσει το λοιμό και τις κακουχίες του πολεμου, λογικο είναι να επιστρέφουν σε παλιές λατρείες θεών και ηρώων, όπως ο Ερεχθέας[228] ο Κέκροπας και ο Ποσειδώνας, στους οποίους γινονται επικλήσεις για βοήθεια[229]

Το 411 π Χ παρουσιαζεται και η κωμωδία του Αριστοφάνη "Θεσμοφοριαζουσαι", απο τον τίτλο και το περιεχόμενο της οποίας προκύπτει ότι την ίδια εποχη και οι γυναίκες κατειλημμένες από μια μανια ανάλογη προς εκείνη των ανδρών ασκούν με υπερβολικό ζήλο τα θρησκευτικά τους καθηκοντα Στο ίδιο συμπέρασμα καταλήγει κανείς και από την αναφορα του εορτασμού των Αδωνίων[230] απο τις γυναίκες της πόλης, μια μέρα πριν την αναχώρηση του στόλου των Αθηναίων και των συμμάχων τους για τη Σικελική Εκστρατεία Το γεγονός αυτό συνδέθηκε άρρηκτα με την έκβαση της εκστρατείας, καθώς οι θρήνοι των γυναικών λέγεται ότι επηρέασαν αρνητικά το ηθικό των στρατιωτών[231] Εξάλλου τα Θεσμοφόρια[232], τον εορτασμό των οποίων σατιρίζει στην ομώνυμη κωμωδία του ο Αριστοφανης, αποτελούσαν μια γιορτή που μετέφεραν οι Δαναΐδες στην Ελλάδα από την Αίγυπτο, σύμφωνα πάντα με τη μαρτυρία του Ηροδότου[233] Με τον

---

[228] Γύρω στα 421 π Χ παρουσιάστηκε και το ομώνυμο δράμα του Ευριπίδη [βλ Webster (1967), σ 130 Kron (1976), σ 50], για το οποίο αποφασιστικό παράγοντα έμπνευσης πρέπει να αποτέλεσε το Ερέχθειο με την έναρξη των οικοδομικών εργασιών σε αυτό

[229] Για τα μεγάλα έργα στην Ακρόπολη κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου, τη σύνδεσή τους με τα σύγχρονα πολιτικά γεγονότα και την επανεισαγωγή παλιών λατρειών, βλ Strocka (1975), passim Schneider-Höcker (1990), σ 203 κ ε Grutter (1997), σ 127 Ειδικά για τις λατρείες στο Ερέχθειο, βλ Kron (1976), σ 40 κ.ε

[230] Για τα Αδώνια, βλ RE I (1893), 384 λ Adonia (Dümmler) Deubner (1932), σ 220-222

[231] Στον συγκεκριμένο εορτασμό αναφέρονται ο Αριστοφάνης, Ειρήνη 419-420 και ο Πλούταρχος, Νικίας 13, Αλκιβιάδης 18

[232] Για το περιεχόμενο και το χαρακτήρα των Θεσμοφορίων, βλ RE XI (1936), 15-28 λ Thesmophoria (Arbesmann, P.) Deubner (1932), σ 50-60 Dahl, K , Thesmophoria En graesk kvindenfest, København 1976, passim Detienne, M , Violentes "Eugénies" en pleines Thesmophories Des femmes couvertes de sang, ActaAntHung 27 (1979), σ 109-133 Metzger, I , Eretria Ausgrabungen und Forschungen, 7 Das Thesmophorion von Eretria Funde udn Befunde eines Heiligtums, Bern 1985, ιδιαίτερα σ 45 κ.ε (εργασία χρήσιμη για τη συνοπτική παρουσίαση των πηγών αναφορικά με τα Θεσμοφόρια)

[233] Ηρόδοτος II 171

εορτασμό των Θεσμοφορίων συνδέονται όμως και τα Σκίρα[234], στη λατρεία των οποίων εμπλέκεται ο ιερέας του Ποσειδώνα-Ερεχθέα[235].

Από τον συνδυασμό όσων αναφέρθηκαν παραπάνω για την πολιτική, θρησκευτική και καλλιτεχνική εικόνα της Αθήνας και του Άργους στο τέλος του 5ου αι. καταλήγει κανείς στο συμπέρασμα ότι το πλέγμα των σχέσεων μεταξύ τους ήταν υπαρκτό και σύνθετο[236]. Στο σημείο αυτό θα μπορούσε να διατυπωθεί μια τελευταία σκέψη σχετικά με τα σημεία επαφής ανάμεσα στις δύο αυτές πόλεις. Τα αυστηρά κριτήρια[237], σύμφωνα με τα οποία αναγνωρίζονταν ως Αθηναίοι πολίτες μόνο όσοι προέρχονταν από το νόμιμο γάμο ενός Αθηναίου πολίτη με την κόρη ενός Αθηναίου πολίτη, καθώς δεν εξυπηρετούσαν πλέον τα συμφέροντα της αποδεκατισμένης από τον πόλεμο αθηναϊκής κοινωνίας[238], τροποποιούνται. Έτσι, κάποια στιγμή πιθανότατα ανάμεσα στο 414 και το 411[239] π.Χ. το δικαίωμα του πολίτη αποκτούν και όσοι προέρχονται από τους γάμους ανάμεσα σε Αθηναίους πολίτες και ελεύθερους πολίτες άλλων πόλεων[240]. Λίγα χρόνια αργότερα τα όρια του νόμου γίνονται ακόμη ελαστικότερα: συγκεκριμένα με μια προσθήκη κατά τη διάρκεια του έτους 403/2 π.Χ. επί άρχοντος Ευκλείδη απονέμεται σε ορισμένες πόλεις και κύκλους προσώπων το δικαίωμα της σύναψης νόμιμου γάμου, γνωστό και ως

---

234 Για τη γιορτή αυτή, βλ. RE XV (1927), 530-533 λ. Skira (Pfister). Deubner (1932), σ. 40-50.

235 Για τη σύνδεση της ιέρειας της Αθηνάς και του ιερέα του Ποσειδώνα-Ερεχθέα με τα Σκίρα, βλ. Σχόλια στις Θεσμοφοριάζουσες 834. Σχόλια στις Εκκλησιάζουσες 18. Στέφανος ο Βυζάντιος, Εθνικά 575.15-17.

236 Βλ. επίσης σχετικά, Τιβέριος (1985), σ. 31 κ.ε. (για τη σύνδεση με τις φιλικές σχέσεις Αθήνας-Άργους ορισμένων τραγωδιών και σχετικών αγγειογραφικών παραστάσεων του 5ου αι. π.Χ.), 60 κ.ε. (για τις παραστάσεις του Σαλαμίνιου Αίαντα στα τέλη του 6ου και τις αρχές του 5ου αι. π.Χ. και τις σχέσεις Αθήνας-Σαλαμίνας την ίδια εποχή).

237 Πρόκειται για το νόμο του έτους 451-450 π.Χ. του Περικλή, σύμφωνα με τον οποίο αναγνωρίζονταν ως νόμιμα τέκνα και Αθηναίοι πολίτες μόνο όσοι προέρχονταν από το γάμο ενός Αθηναίου πολίτη με την κόρη ενός επίσης Αθηναίου πολίτη [βλ. σχετικά Reinsberg (1989), σ. 33].

238 Βλ. τη χαρακτηριστική αναφορά του Διογένη Λαέρτιου, Σωκράτης 2.26 αλλά και εκείνη του Αθήναιου, Δειπνοσοφιστές 13.556a.

239 Wolff (1961), σ. 226.

240 Wolff (1961), σ. 223 κ.ε.

επιγαμία[241] Εφόσον μάλιστα στις πόλεις, στις οποίες απονεμήθηκε το δικαίωμα της επιγαμίας, συμπεριλαμβανόταν και το Άργος, τότε οι αναφορές της Αργείας Αμυμώνης στη θεατρική σκηνή της Αθήνας του τέλους του 5ου αι και στα σύγχρονα αττικά αγγεία απο τα τέλη του 5ου αι κ ε , και μάλιστα ως νύφης του Ποσειδώνα, αποκτούν ακόμη μεγαλύτερη βαρύτητα

[241] Reinsberg (1989), σ 31-34

II.3 ΑΤΑΛΑΝΤΗ-ΜΕΛΕΑΓΡΟΣ

Η γραπτη παράδοση αναφερεται σε δύο ηρωίδες με το ονομα Αταλάντη[1] Την κορη του Σχοινέα[2] απο τη Βοιωτια και την κόρη του Ιασίου από την Αρκαδία Η πρωτη νικήθηκε από τον Ιππομένη σε αγώνα δρόμου[3], ενώ η δεύτερη συμμετειχε στην Αργοναυτική εκστρατεία, στο κυνήγι του κάπρου της Καλυδώνας και στα "άθλα επί Πελία"[4] Συχνά βέβαια παρατηρείται συγκερασμός στοιχείων των δύο αρχικά ανεξάρτητων μυθικών παραδόσεων[5], εξαιτίας του οποίου καθίσταται αδύνατη τόσο η αναζήτηση των ορίων του κάθε μύθου οσο και κάθε προσπάθεια πλήρους ανασύνθεσης του αρχικου πυρήνα τους

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη μια αναλυτικότερη αναφορά στις πληροφορίες των γραπτών πηγών για το πρόσωπο της αρκαδικής Αταλάντης, καθώς οι σχετικές παραστάσεις των αρχών του 4ου αι π Χ , που θα εξεταστούν στη συνέχεια, αναφέρονται σ΄ αυτήν αποκλειστικά Η εκθεση της ως βρέφους

---

1 Για την Αταλάντη, βλ ML II (1884-1886), 664-668 λ Atalante (Schirmer) RE II_2 (1896), 1890-1894 λ Atalante (Escher, J) EAA I (1958), 753-756 λ Atalanta (Orlandini, P) Όσον αφορά ειδικότερα την καταγωγή της, βλ West, D R , The Semitic Origins of Ariadne and Atalanta, UgaritF 22 (1990), σ 425-432

2 Η πρώτη αναφορά στην κόρη του Σχοινέα γίνεται από τον Ησίοδο, απόσπ 73 2, 76 20 Με την αφήγηση επεισοδίων της ζωής της ασχολήθηκαν αργότερα και οι Διόδωρος Σικελιώτης, Βιβλιοθήκη 4,34 4 4,41.2 9 4,65.5 4,65 7 6, Διονύσιος Σκυτοβραχίων, FGrH Ia 32 F14.29, Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 1,68 1,112 3,109, I Μαλάλας, Χρονογραφια 165 10 και 189 3, Οππιανός, Κυνηγετικά 2 26, Λιβάνιος, Προγυμνάσματα 2 34 2 και Ευστάθιος, Σχόλια στην Ιλιάδα I 404.21

3 Ο Ιππομένης ήταν ο μόνος που κατάφερε να νικήσει τη δεινή δρομέα Αταλαντη, που σκότωνε με ακόντιο όλους τους ανταγωνιστές της Συγκεκριμένα, χάρη στα τρία χρυσα μήλα που του έδωσε η θεά Αφροδίτη και τα πέταξε κατά τη διάρκεια του αγώνα, καταφερε να την απασχολήσει και στη συνέχεια να τη νικήσει Το επεισόδιο αναφέρουν οι Υγινος Fab 185 και Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 3 109 Για μια αναλυτικότερη παρουσίαση των σχετικών γραμματειακών πηγών και παραστάσεων, βλ Barringer (1996), 71-74

4 Για τις σχετικές αναφορές των γραμματειακών πηγών και τις παραστασεις με ανάλογη θεματική, βλ ενδεικτικά Barringer (1996), σ 66-70

5 Μόνο ο Ελλάνικος σχολιάζοντας τον Απολλώνιο Ρόδιο, FGrH 1a 4 F 162 και ο ανώνυμος σχολιαστής του Θεόκριτου, 3 40-42d φαίνεται ότι είχαν σαφή γνώση των διαφορετικών μύθων για τις δύο συνώνυμες ηρωίδες

ανεπιθύμητου λόγω φύλου από τον πατέρα της στο βουνό, ο θηλασμός της από μια αρκούδα[6] και η μετέπειτα ανεύρεση και ανατροφή της από βοσκούς ή κυνηγούς εξηγούν τις ασυνήθιστες για μια γυναίκα ασχολίες της και τις εξαιρετικές ικανότητές της ως "φιλάνδρου[7] κυνηγου και τοξότριας"[8]

Στο πλαίσιο της θήρας του Καλυδωνίου κάπρου η μοίρα της συνδέθηκε με εκείνη του Μελεάγρου[9], γιου του βασιλιά της Καλυδώνας Οινέα[10] (κατ΄ άλλους του Άρη[11]) και της Αλθαίας Σύμφωνα με το μύθο[12] κάποτε ο Οινέας μετά τη συγκέντρωση της συγκομιδής της χρονιάς, ενώ προσέφερε τις απαρχές των καρπών στους θεούς, λησμόνησε την Άρτεμη Η θεά προσβεβλημένη[13] έστειλε έναν τεράστιο κάπρο που κατέστρεφε τις καλλιέργειες της περιοχής και απειλούσε ζώα και ανθρώπους Στην προσπάθειά του να τον εξολοθρεύσει ο Οινέας απηύθυνε έκκληση για βοήθεια στους καλύτερους και ικανότερους νέους από όλη την Ελλάδα, υποσχόμενος ως έπαθλο σε όποιον θα το σκότωνε τη δορά του θηρίου. Τους ήρωες

---

6 Αιλιανός, Ποικίλη Ιστορία, 13 1

7 Ο Ερμογένης στο έργο του Περί Ιδεών Λόγου 2.5 43 κ ε αναφέρει ότι ο Σοφοκλής τη χαρακτήρισε "φίλανδρο", εξαιτίας της προτίμησής της να συναναστρέφεται με άνδρες.

8 Στα σχόλια στους Επτά επί Θήβας του Αισχύλου, 532 ι χαρακτηρίζεται ως "ἔφορος τῆς κυνηγετικῆς καί τῆς τοξικῆς".

9 Για τον Μελέαγρο, βλ ML II_2 (1894-1897), 2591-2622 λ. Meleagros (Kuhnert, E) RE XV_1 (1931), 446-478 λ. Meleagros (van der Kolf, M C). Σχετικά με το δίσημο όνομά του, βλ Schnapp (1997), σ 271 σημ 14, 15 Watkins, C , The name of Meleager, Etter, A., (εκδ), Festschrift für E Risch, Berlin 1986, σ. 320-328

10 Για τον Οινέα, βλ ML III_1 (1897-1902), 751-752 λ Oineus I (Turk, G) RE $XVII_2$ (1937), 2193-2204 λ Oineus I (Hanslik, R.). EAA V (1963), 626-627 λ Oineo (de Massinis, S)

11 Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 1.65.2

12 Ολοκληρωμένες και διεξοδικές περιγραφές της θήρας σώζονται από μεταγενέστερους συγγραφείς, όπως οι Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 1 64 κ.ε , Οβίδιος, Μεταμορφώσεις, 8.260 κ.ε και Υγίνος, Fab. 174 Η ζωή και η μοίρα του Μελεάγρου παρουσιάζονται με χαρακτηριστική πληρότητα από τον Απολλόδωρο, στη διήγηση του οποίου βασίζεται και η παρουσίαση του μύθου που ακολουθεί

13 Η τιμωρία ενός θεού ή μιας θεάς μετά από την παράλειψη απόδοσης τιμών στο πρόσωπό του/της είναι ένα ιδιαίτερα συχνό μυθολογικό θέμα Ανάλογες φαίνονται οι περιπτώσεις προσβολής της Αφροδίτης από την Ελένη και τις αδελφές της και από τον Ιππόλυτο Βλ σχετικά και J. March, Euripides the misogynist?, Powell (1990), σ 68

που συγκεντρώθηκαν[14] περιποιήθηκε για εννέα ολόκληρες μέρες. Κατά τη διάρκεια της δέκατης μέρας κάποιοι φιλοξενούμενοι δήλωσαν ότι δε συμφωνούσαν με τη συμμετοχή στο κυνήγι και μιας γυναίκας, της Αταλάντης. Η συμμετοχή της έγινε αποδεκτή χάρη στην παρέμβαση του Μελεάγρου. Καθώς μάλιστα χτύπησε πρώτη τον κάπρο, ο Μελέαγρος της πρόσφερε το δέρμα του ζώου. Στην απόδοση του επάθλου σε γυναίκα αντέδρασαν οι Θεστιάδες, αδελφοί της μητέρας του Αλθαίας, παρορμώμενοι και από τους νόμους του γένους[15]. Ο Μελέαγρος πάνω στο θυμό του

---

[14] Οι ήρωες-συγκυνηγοί του Μελεάγρου, παρά τη σχετικά εκτενή περιγραφή του επεισοδίου από τον Όμηρο στην Ιλιάδα IX 529-599, παραμένουν ανώνυμοι, όπως συμβαίνει και στο έργο πολλών άλλων ποιητών. Ονομαστικοί κατάλογοι των κυνηγών που συμμετείχαν στο κυνήγι παραδίδουν αργότερα οι Στησίχορος, Συοθήρες απόσπ. 45 P, Οβίδιος, Μεταμορφώσεις 8,301 κ.ε. και Υγίνος, Fab. 173 (οι τελευταίοι δύο είναι βέβαια κατά πολύ μεταγενέστεροι). Ονόματα τεσσάρων από αυτούς που συμμετείχαν αναφέρονται και στο απόσπασμα 530 (TGF σ. 529) της τραγωδίας του Ευριπίδη "Μελέαγρος", που αποτελεί τμήμα της αγγελικής ρήσης. Ένας από τους παλαιότερους καταλόγους με τα ονόματα όσων συμμετείχαν παραδίδεται επίσης από ένα έργο της αττικής αγγειογραφίας του 6ου αι. π.Χ. Συγκεκριμένα στο αγγείο "François" (βλ. αναλυτικά παρακάτω σημ. 48) αποδίδονται ονόματα σε είκοσι συνολικά κυνηγούς, οκτώ από τους οποίους αναφέρονται και από άλλες πηγές. Τέλος, στο ανατολικό αέτωμα του ναού της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα εικονίζονταν σύμφωνα με την μαρτυρία του Παυσανία, 8,45.6-7 συνολικά δεκαπέντε κυνηγοί.

Αν και δεν υπάρχει απόλυτη ομοφωνία για τον αριθμό και τα ονόματα των συμμετεχόντων, ορισμένες μορφές (όπως του Αγκαίου, του Πηλέα, του Θησέα και των Διοσκούρων) επαναλαμβάνονται σταθερά. Αυτή η εμμονή στην αναφορά κάποιων ονομάτων μειώνει την απόσταση που χωρίζει τη γραπτή παράδοση από τις απεικονίσεις του ίδιου μύθου και επιτρέπει τη διατύπωση υποθέσεων για την ταύτιση κάποιων ανώνυμων μορφών με βάση τις πληροφορίες μεταγενέστερων χρονικά μυθογραφικών καταλόγων. Κάτι τέτοιο επιχειρείται για παράδειγμα από τον A. Henrichs στο άρθρο του Three Approaches to Greek Mythology, Bremmer (1987), σ. 242-277.

[15] Για την πίστη στους δεσμούς του αίματος και την ιδιαίτερη θέση των συγγενών που προέρχονται από το γένος της μητέρας, βλ. Bremmer, J., The Importance of the Maternal Uncle and Grandfather in Archaic and Classical Greece and Early Byzantium, ZPE 50 (1983), σ. 173-186. Bremmer, J.N., Horsfall, N.M., Roman Myth and Mythology, London 1987 (BICS Suppl. 52), ειδικά σ. 53-56. Ο R. Seaford στο άρθρο του The Structural Problems of Marriage in Euripides, Powell (1990), κυρίως σ. 166-168 αναφέρει ως ανάλογα του Μελεάγρου παραδείγματα τις περιπτώσεις των Οδυσσέα, Ιππόλυτου, Θησέα, Πύρρου όπως επίσης και των γιων του Περίανδρου.

Για την ύπαρξη της ίδιας πίστης που φαίνεται να έχει πρωτόγονες ινδοευρωπαϊκές ρίζες, και σε άλλους πολιτισμούς, βλ. Goody, J.R., The mother's brother and sister's son in

τους σκότωσε. Η Αλθαία οργισμένη με αυτήν του την πράξη πέταξε στη φωτιά το δαυλό[16], από τον οποίο εξαρτιόταν η ζωή του[17], προκαλώντας και το δικό του θάνατο.

Την παλαιότερη γνωστή πηγή που αναφέρεται στο θεματικό κύκλο της ζωής του Μελεάγρου και τη θήρα του κάπρου αποτελεί ο Όμηρος. Από τον τρόπο που παρουσιάζει το θέμα ο ποιητής της Ιλιάδας φαίνεται όμως ότι ο μύθος ήταν ήδη γνωστός στους ακροατές του και από άλλες αφηγήσεις. Η ύπαρξη ενός μυθικού πυρήνα παλαιότερου του Ομήρου είναι λογική και πολύ πιθανή[18]. Στο ερώτημα τί προηγήθηκε της ομηρικής παράδοσης δεν υπάρχει ομοφωνία ανάμεσα στους μελετητές, που διατύπωσαν διάφορες υποθέσεις για το χαρακτήρα και το

West Africa, Journal of the Royal Anthropological Institute 89,1 (1959), σ. 61-88. Για τη σύνδεση των γενών με συγκεκριμένες κοινωνικές δομές πατριαρχικών/μητριαρχικών κοινωνιών, βλ. Keesing, R.M., Kin Groups and Social Structure, New York 1975.

[16] Τα μοτίβα της τριπλής μοίρανσης και του δαυλού αποτελούν στοιχεία που επαναλαμβάνονται και σε νεότερα παραμύθια που προέρχονται τόσο από την Αιτωλία όσο και από άλλες περιοχές της Ελλάδας και της Κύπρου [βλ. Kakridis, J.T., Κυπριακά Γράμματα 4 (1939), σ. 213. Του ίδ., Die alten Hellenen im neugriechischen Volksglauben, München 1967, σ. 46-56]. Για τη σημασία του δαυλού και τη σύνδεσή του με τη ζωή του Μελεάγρου, βλ. Halm-Tisserant (1993), σ. 71-73.

[17] Σύμφωνα με μια δεύτερη εκδοχή, που επίσης αναφέρει ο Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 1.72, ένας από τους δύο Θεστιάδες, ο Ίφικλος, είχε καταφέρει το πρώτο χτύπημα στο θηρίο και διεκδίκησε το έπαθλο από τον Μελέαγρο. Ο τελευταίος το αρνήθηκε και η διαφωνία τους οδήγησε σε πόλεμο, κατά τη διάρκεια του οποίου ο Μελέαγρος σκότωσε τους θείους του. Εξαιτίας της πράξης του αυτής η Αλθαία τον καταράστηκε. Όταν αργότερα ο Μελέαγρος σκοτώθηκε στη μάχη, η μητέρα του και η σύζυγος του κρεμάστηκαν, ενώ οι γυναίκες που θρηνούσαν τον νεκρό μεταμορφώθηκαν σε πουλιά. Το μοτίβο για αυτήν τη δεύτερη εκδοχή του χρονογράφου του 2ου αι. μ.Χ. φαίνεται να βασίζεται σε κάποιες τροποποιήσεις στην αφήγηση του σχετικού επεισοδίου του θυμού του Μελεάγρου κατά τη διάρκεια της διαμάχης Αιτωλών και Κουρητών, Ιλιάδα IX 529-599

[18] Για το θέμα μιας προομηρικής παραλλαγής και το περιεχόμενό της (κάποιοι κάνουν λόγο και για περισσότερες), βλ. Rubin, N.F., Sale, W.M., Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth, Arethusa 16 (1983), σ. 137-171. Rubin, N.F., Sale, W.M., Meleager and the Motifemic Analysis of Myth: A Response. Arethusa 17 (1984), σ. 211-222. March, J.R., The Creative Poet, BICS suppl. 49 (1987), σ. 29, 30-42. Bremmer, I., La plasticité du mythe: Méléagre dans la poésie homérique, Calame (1988), σ. 37-56. Graf, F., Greek Mythology: An Introduction, Baltimore-London (1993), σ. 64-68. Hainsworth, B., The Iliad: A Commentary 3, Books 9-12, Cambridge 1993, σ. 131-132.

περιεχόμενο[19] του προομηρικού πυρήνα του μυθου Επικρατέστερη είναι σήμερα εκεινη του Κακριδή[20], που υποστήριξε ότι η προομηρική πηγή ήταν ένα έργο επίσης επικού χαρακτήρα, μια παραλλαγή της ομηρικής αφήγησης που είχε ανάλογο ύφος και χαρακτήρα αλλά μεγαλύτερη εκταση

Ανάλογη με τον ομηρικό μύθο φαίνεται ότι ήταν η πραγμάτευση του ίδιου θέματος και στο έργο του Ησιόδου[21] με τον τίτλο "Ἠοῖες" Επεισόδια του ίδιου θεματικού κύκλου απασχόλησαν μετέπειτα και πολλούς λυρικούς ποιητές, όπως τον Στησιχορο[22], τον Πίνδαρο[23] και τον Βακχυλίδη[24], ενώ στα τέλη του 5ου αι π Χ ο Κλεομένης από το Ρήγιο έγραψε ένα διθύραμβο με τον τίτλο "Μελέαγρος" [25]

---

[19] Ένα προβληματικό σημείο του μύθου αποτελεί ο χαρακτήρας του κυνηγιού του κάπρου της Καλυδώνας Η πρόταση των Rubin και Sale (1983), σ 162-163 ότι πρόκειται για ένα κυνηγι μύησης ανάλογο με εκείνο του Οδυσσέα (που επίσης αναφέρεται από τον Όμηρο) δεν έγινε αποδεκτή από τους περισσότερους μελετητές Όπως παρατηρεί και ο Schnapp (1997), σ 274-275 που αποδέχεται την άποψη του Detienne (1970), σ 12 κ ε πρόκειται για ένα μύθο πολιτικού-θρησκευτικού χαρακτήρα

Ένα δεύτερο προβληματικό σημείο αποτελεί η παρουσία της Κλεοπάτρας, της συζύγου του Μελεάγρου Οι Schadewaldt [Schadewaldt, W., Iliasstudien, Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Sachsischen Akademie der Wissenschaften, 43 (1938), Nr 6, σ 140] και Willcock [Willcock, M M , Mythological Paradeigmata in the Iliad, CQ NS 14.2 (1966), σ 150-153] υποστήριξαν ότι η παρουσία της Κλεοπάτρας στο μύθο αποτελεί προσθήκη Οι Rubin και Sale (1983), σ 153 συμφωνούν με την άποψη αυτή και πιστεύουν ότι ο έρωτας του Μελεάγρου για την Αταλάντη αναφερόταν ήδη από την προομηρική πηγή Η άποψη αυτή δεν έγινε δεκτή, καθως ο έρωτας του Μελεάγρου για την Αταλάντη σύμφωνα και με τις σχετικές παραστάσεις συνδέεται με τον Ευριπίδη (βλ αναλυτικα σ 195 σημ 34)

[20] Για την ευρύτερα αποδεκτή άποψη του Κακριδή, βλ Kakridis, J T., Homeric Researches, Lund 1949, σ 18-27

[21] Ησίοδος, απόσπ 25 12 και 280 2 Ο Ησίοδος (σύμφωνα με τον Παυσανια Χ 31 3) ανέφερε ότι κατά τη διάρκεια του πολέμου ο Μελέαγρος σκοτώθηκε από τον Απόλλωνα Από τον ίδιο περιηγητή προέρχεται και η πληροφορία ότι στη "Μινυάδα" αναφερόταν ο καθοριστικός για τη μοίρα του Μελεάγρου ρόλος του Απόλλωνα στην έκβαση της μάχης

[22] Πρόκειται για το εργο του Στησιχόρου με τον εύγλωττο τίτλο "Συοθῆραι" (Snell, B , Gesammelte Schriften, Gottingen 1966, σ 79 κ ε) Από το έργο αυτό διασώθηκε μόνο ένα τμήμα του καταλόγου των κυνηγών (απόσπ 45), στο οποιο αναγνωρίζονται και τα ονόματα των Θεστιάδων, γεγονός καθοριστικό για την ταύτιση του αφηγούμενου επεισοδίου με το κυνήγι του Καλυδωνίου κάπρου Στους "Συοθήρες" αναφέρεται και ο Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 4 72 42 κ ε

Τα πρόσωπα του Μελεάγρου και της Αταλάντης διατήρησαν τη δημοτικότητά τους και στην κλασική περίοδο, όπως φαίνεται από την παρουσίαση μιας σειράς δραμάτων με τον τίτλο "Μελέαγρος"[26] και πολλών κωμωδιών με τον τίτλο "Αταλάντη"[27]. Ο Μελέαγρος ειδικά φαίνεται ότι αποτελούσε έναν από τους πιο

---

[23] Ο Πίνδαρος, Ισθμιόνικος 7.31 κ.ε., απόσπ. 48 χαρακτηρίζει τον Μελέαγρο ως "μαχάταν", ενώ αναφέρεται και στο ατυχές επεισόδιο του θανάτου του Ευρυτίωνα από μια βολή του Πηλέα κατά τη διάρκεια του κυνηγιού.

[24] Βακχυλίδης, Επινίκιοι 5,76-175. Μετά το θάνατό του ο Μελέαγρος συνάντησε τον Θησέα και τον Ηρακλή στον Κάτω Κόσμο. Στους συγκεκριμένους στίχους ο Αιτωλός ήρωας αναφέρεται στα επεισόδια που συνδέονται με την τραγική κατάληξη της ζωής του. Στη βακχυλίδεια αφήγηση παρατηρείται κάποια διαφοροποίηση αναφορικά με την ομηρική παράδοση. Συγκεκριμένα αλλάζει η αιτία του θανάτου του Μελεάγρου - ο Βακχυλίδης δε μιλά όπως ο Όμηρος για την κατάρα της Αλθαίας αλλά εισάγει το μοτίβο του δαυλού - και απουσιάζει οποιαδήποτε αναφορά στο θυμό του ήρωα.

[25] Σύμφωνα με μια μαρτυρία του Αθήναιου, Δειπνοσοφιστές 9.65.20 κ.ε. που διάβασε τους διθυράμβους του Κλεομένη, ένας από αυτούς έφερε τον τίτλο "Μελέαγρος". Από το έργο αυτό του λυρικού ποιητή διατηρείται μόνο ο τίτλος, βλ. απόσπ. 838.

[26] Τραγωδίες με τον τίτλο "Μελέαγρος" έγραψαν ο Αντιφών ($TrGF_1$ 55 απόσπ. 1-2, σ. 195) και ο Σωσιφάνης ($TrGF_1$ 92 απόσπ. 1, σ. 261). Αναφορά στο πρόσωπο του Μελεάγρου και συγκεκριμένα στο θάνατό του, όπως φαίνεται από τα δύο σχετικά σωζόμενα αποσπάσματα ($TrGF_1$ 3 απόσπ. 5-6, σ. 74-75), γινόταν και από τον Φρύνιχο στην τραγωδία του με τον τίτλο "Πλευρώνιαι", χωρίς όμως αυτό να αποτελεί και το κύριο θέμα του έργου. Ο Παυσανίας X 31.4 σχολιάζοντας το συγκεκριμένο έργο αναφέρει ότι ο Φρύνιχος ήταν ο πρώτος που παρουσίασε στη θεατρική σκηνή το μοτίβο του δαυλού σε σχέση με τη ζωή του Μελεάγρου [Για το θέμα και το γενικότερο περιεχόμενο της συγκεκριμένης τραγωδίας, βλ. και RE XX_1 (1941), λ. Phrynichos, 911-917 και ειδικά 914-915 (v. Blumental). Για τον Φρύνιχο, βλ. επίσης Dihle (1994), σ. 95-96].

[27] Πολλοί κωμικοί ασχολήθηκαν πράγματι με το θεματικό κύκλο της Αταλάντης, αλλά παραμένει άγνωστο κατά πόσο ο Μελέαγρος διαδραμάτιζε κάποιο ρόλο στις κωμωδίες αυτές ή γινόταν αναφορά στον αγώνα δρόμου ανάμεσα στην Αταλάντη και τον Ιππομένη/Μελανίωνα. Οι κωμικοί αυτοί ονομαστικά είναι οι ακόλουθοι: Στράττις, CGFPR 220.1, σ. 207 (στο έργο αυτό αναφέρονται και οι Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 7.65.9 και 9.60.6. Κρατίνος, CGFPR απόσπ. 74.8, σ. 45. Σχόλια στους Βατράχους του Αριστοφάνη, 146.2 κ.ε. Σχόλια στους Βίους του Ισοκράτη 1.70. Σουίδας, Δ 1295, Σ 691 και Σ 1178), Επίχαρμος, CGFPR απόσπ. 81.4, σ. 52 (στο έργο του αναφέρονται και οι Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 14.10.7. Τρύφων, απόσπ. 18.5 κ.ε.), Ευθυκλής (Σουίδας Β 458), Καλλίας (Σουίδας Κ 213), Κρατίνος (Σχόλια στην Ειρήνη του Αριστοφάνη, 348e.13), Φιλύλλιος (Σουίδας, Φ 457), Φιλέταιρος (Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 10.10.34. Σουίδας, Φ 308) και Φόρμος (Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 14.66.16. Σουίδας, Φ 609.7).

αγαπητούς χαρακτήρες έργων της ελληνικής σκηνής[28]. Ιδιαίτερη μνεία αξίζει να γίνει στα έργα της τριάδας των μεγάλων τραγικών, Αισχύλου, Σοφοκλή και Ευριπίδη. Από τον κατάλογο των έργων του Αισχύλου προκύπτει ότι συνέγραψε ένα έργο με τον τίτλο "Αταλάντη" με άγνωστο όμως το ακριβές περιεχόμενό του[29]. Η εικόνα που προκύπτει από τα σωζόμενα αποσπάσματα και τις αναφορές στην τραγωδία του Σοφοκλή με τον τίτλο "Μελέαγρος" είναι επίσης συγκεχυμένη[30].

Ικανοποιητικός αριθμός αποσπασμάτων διασώθηκε, αντίθετα, από την τραγωδία του Ευριπίδη με τον τίτλο "Μελέαγρος"[31]. Το έργο, που παρουσιάστηκε στα τέλη του 5ου αι. π.Χ.[32], αποτελεί μετά την ομηρική και τη βακχυλίδεια παράδοση

---

[28] Στο έργο του Περί Ποιητικής 1453α.19-20 ο Αριστοτέλης αναφέρει τον "Μελέαγρο" μεταξύ των "καλλίστων τραγῳδιῶν". Ο θεματικός κύκλος του Μελεάγρου φαίνεται ότι ήταν αγαπητός όχι μόνο στο χώρο της τραγωδίας αλλά και σε εκείνον της παντομίμας, καθώς (σύμφωνα με μια πληροφορία του Λουκιανού, Περί Ορχήσεως 50.2 κ.ε.) στην Αιτωλία πραγματοποιούσαν χορούς με θέμα τον Μελέαγρο, την Αταλάντη και την Αλθαία.

[29] Απόσπ. 6 Α 50.1, σ. 18. Μνεία στη μοίρα του Μελεάγρου γίνεται από τον ίδιο ποιητή και στο α΄ στάσιμο των "Χοηφόρων" 602-612.

[30] Σώζονται συνολικά έξι αποσπάσματα, $TrGF_4$ απόσπ. 401-406, σ. 345-347, από τα οποία μόνο το πρώτο έχει έκταση δύο στίχων, ικανή ώστε να δώσει κάποιο νόημα, ενώ τα υπόλοιπα πέντε αποτελούν σπαράγματα μερικών λέξεων. Στο έργο αυτό αναφέρεται και ο Ερμογένης, Περί Ιδεών Λόγου 2.5.43 κ.ε. Από σχετικές αναφορές γίνεται επιπλέον γνωστό ότι το χορό απάρτιζαν ιερείς (Σχόλια στον Όμηρο, ΙΧ 575) και ότι ο Σοφοκλής εισήγαγε σε αυτό το μοτίβο της μεταμόρφωσης σε πουλιά των γυναικών που μοιρολογούσαν για το θάνατο του Μελεάγρου. Πρόκειται για τις ομώνυμες μελεαγρίδες, ή κοινώς φραγκόκοτες, από τα δάκρυα των οποίων πίστευαν ότι παραγόταν το κεχριμπάρι (Πλίνιος, Φυσ. Ιστορία 37.40). Ως προς το γενικότερο περιεχόμενό του εικάζεται [Webster (1967), σ. 233] ότι ακολουθούσε πιστά την ομηρική παράδοση.

[31] TGF απόσπ. 515-539, σ. 525-531. Από τους Cropp-Fick (1985), σ. 84 παραλείπονται τα αποσπάσματα 523, 536, 538 και 539, που όμως θεματολογικά μπορούν κάλλιστα να συνδεθούν με τη συγκεκριμένη τραγωδία, όπως θα φανεί και από την αναλυτική παρουσίασή τους στη συνέχεια.

[32] Οι πρώτοι που όρισαν το 416 π.Χ. ως terminus ante quem για το χρόνο διδασκαλίας της τραγωδίας ήταν οι Fritzsche και Welcker [TGF σχόλιο στο απόσπασμα 522, σ. 527 και Cropp-Fick (1985), σ. 85] θεωρώντας ότι ο πρώτος στίχος του αποσπάσματος 522 της τραγωδίας "Μελέαγρος" του Ευριπίδη παρωδείται από τον Αριστοφάνη στους "Όρνιθες" 829. Τη χρονολογία αυτή φαίνεται ότι δέχονται ο Webster (1967), σ. 233 και 285 (αναφέροντας ως επιχείρημα επιπλέον και το μέτρο του αποσπάσματος 532) και λίγο αργότερα και η Simon (1970), σ. 17. Μετά από τον εντοπισμό της επίδρασης στίχων αποσπασμάτων του "Μελεάγρου" 516, 523 και 531 και στους "Βατράχους" του

την τρίτη περισσότερο ολοκληρωμενη αρχαία περιγραφή επεισοδίων σχετικών με τη ζωη του Μελεάγρου Σύμφωνα μάλιστα με την ομολογία πολλών μελετητών του θέματος, ο Ευριπίδης αναδιαμορφώνει ριζικά το μύθο, εισαγοντας το ερωτικό μοτίβο στη σχεση του Μελεαγρου με την Αταλάντη[33] Καθώς χρονικά και θεματολογικα η ευριπίδεια αφήγηση παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την κατανόηση των παραστασεων των αρχών του 4ου αι π Χ που θα εξεταστούν στην συνεχεια, θα πρέπει καταρχήν σύμφωνα με τα σωζόμενα αποσπάσματα να επιχειρηθεί μια αποκατάσταση του έργου στο σύνολο του[34]

Αριστοφάνη (Σχόλια στους Βατράχους 1238) και μέσα από τη χρήση μετρικών κριτηρίων οι Cropp-Fick (1985) σ 70, 84-85 προχώρησαν στην πρόταση διδασκαλίας του "Μελεάγρου" στο διάστημα 418-406 π.Χ , λαμβάνοντας υπόψη για τον ορισμό των νέων αυτών χρονικων ορίων, τα έτη παραστασης των αντιστοιχων κωμωδιών του Αριστοφάνη [Όπως είναι γνωστό οι "Όρνιθες" παρουσιάστηκαν στα Διονύσια του 414 π Χ και οι "Βάτραχοι" στα Λήναια του 405 π Χ Βλ σχετικά RE III (1895), 979-981 λ Aristophanes (Kaibel) Bowie, A M , Aristophanes myth, ritual and comedy, Cambridge 1993, σ 151-177 (για τους "Όρνιθες") και 235-253 (για τους "Βατράχους") Dihle (1994), σ 137-138]

33 Γεγονός είναι ότι αρχικά το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών, σε ό,τι αφορά τον Μελέαγρο, στρεφόταν αποκλειστικα και μόνο στο ρόλο που αυτός διαδραμάτισε στο κυνήγι του Καλυδωνίου καπρου, παρόλο που ήταν ήδη γνωστά από τις γραμματειακές πηγες και άλλα στοιχεία του μύθου Μια αλλαγή στο θεματολογιο τους παρατηρείται στα τέλη του 5ου αι π Χ με την εκδήλωση ενδιαφέροντος για τη σχέση του Αιτωλού ήρωα με την Αταλαντη και την πρόκληση του θανάτου του από τη μητέρα του Η αλλαγή αυτή συνδέθηκε αιτιολογικα με την παρουσίαση της τραγωδίας του Ευριπίδη "Μελέαγρος" Κατι τέτοιο βέβαια, αν και πολύ πιθανό να ισχύει, πρέπει να διατυπώνεται με ορισμένες επιφυλάξεις, λόγω του γεγονότος ότι οι προγενέστερες πηγές δε σώζονται ακέραιες

Για την εισαγωγή του ερωτικού μοτίβου από τον Ευριπίδη, βλ Page, D , A New Fragment of a Greek Tragedy, CQ 31 (1937), σ 179 Séchan, L , Études sur la tragédie grecque, Paris 1967[2], σ 423, 426 Most, G W , Of Motifemes and Megatexts· Comment on Rubin/Sale and Segal, Arethusa 16 (1983), σ 207 LIMC VI (1996), σ 414, 430 λ Meleagros (Woodford, S) Αντίθετη άποψη έχουν οι Arrigoni (1977), σ 21 Rubin-Sale (1983), σ 155 Rubin-Sale (1984), σ 214-215

34 Στην υποθετική συμπλήρωση της τραγωδίας του Ευριπίδη "Μελέαγρος" ακολουθείται εδώ σε γενικές γραμμές η πρόταση του Webster (1967), σ 233-237, όπου εκτός από τα αποσπάσματα συνυπολογίζονται οι πληροφορίες δύο παπύρων και της ομώνυμης ρωμαικης τραγωδίας του Άκκιου Ο συγκεκριμένος λατίνος ποιητής και γραμματικός θεωρείται ότι ακολουθεί στην αφήγησή του πιστά τον Ευριπίδη, την εξαιρετική ικανότητα του οποίου εκθειάζει εξάλλου και στα περίφημα Διδασκαλικά του [βλ RE I (1893), 142-

Στον πρόλογο του έργου (αποσπ. 515, 516) γινόταν πιθανώς αναφορά στη γενεαλογία του Οινέα και το επεισόδιο της πρόκλησης του θυμού της Άρτεμης[35]. Μετά από ένα κενό περνά κανείς στην αγγελική ρήση (αποσπ. 530, 531[36]), όπου γινόταν παρουσίαση και περιγραφή των ηρώων που συμμετείχαν. Ειδικά το απόσπασμα 530 αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα σωζόμενα τμήματα του έργου, καθώς αποδίδει στην Αταλάντη το χαρακτηρισμό "Κύπριδος μίσημα". Την αρχικά αδιάφορη για το άλλο φύλο Αταλάντη[37] θέλησε να εκδικηθεί η Αφροδίτη[38]. Με την επέμβαση της ξύπνησε το πάθος του Μελεάγρου για την παρθένο κυνηγό. Η δήλωση ενδιαφέροντος από την πλευρά του αναφορικά με το γάμο και την τεκνοποιία[39] (αποσπ. 518, 520, 526 και 527) φαίνεται να αποτελεί διακήρυξη προς

---

147 κυρίως 146 λ. Accius (Marx, F.). RE XV_1 (1931), 456 λ. Meleagros (van der Kolf, M.C.). Dihle, A., Greek and Latin Literature of the Roman Empire: from Augustus to Justinian, London/New York 1994, σ. 28, 102.

35 Γοητευτική φαίνεται η υπόθεση της εκφώνησης του κειμένου του προλόγου από την ίδια την Άρτεμη, κατ' αντιστοιχία με την Αφροδίτη στον "Ιππόλυτο", με τον οποίο παρουσιάζει πολλές ομοιότητες η Αταλάντη στο "Μελέαγρο" (βλ. σχετικά και σημ. 13 και 37 του παρόντος υποκεφαλαίου). Θα μπορούσε όμως να είναι και ο Οινέας ή η Αλθαία [βλ. Webster (1967), σ. 233-234].

36 Webster (1967), σ. 234-235.

37 Η Αταλάντη παρουσιάζει ομοιότητες και με τον Ιππόλυτο, πρωταγωνιστή ενός άλλου δράματος του Ευριπίδη. Και οι δύο με τον τρόπο ζωής και τις επιλογές τους αδιαφορούν για τον έρωτα και το γάμο, προκαλώντας την οργή της Αφροδίτης. Με την επιλογή των συγκεκριμένων προσώπων ο Ευριπίδης παρουσιάζει και στα δύο ομώνυμα δράματά του τη σύγκρουση των δύο διαφορετικών στάσεων ζωής που εκπροσωπούν η Αφροδίτη και η Άρτεμη αντίστοιχα [βλ. Simon (1970), σ. 17-19].

38 Σχετική με το χαρακτηρισμό "Κύπριδος μίσημα" φαίνεται να είναι και η παράσταση ενός απουλικού αμφορέα του γ' τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. από το Armento στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 80854 (SA 11) [RVAp 424, 54. LIMC VI (1992), σ. 419 λ. Meleagros 42 (Woodford, S.) που συνδέεται με τον Ζωγράφο του Λυκούργου. Συγκεκριμένα η παρουσία σε αυτήν την παράσταση του Φθόνου ως μικρού φτερωτού θεού πρέπει να αποτελεί νύξη για την Αταλάντη που απουσιάζει. Αυτή ήταν το πρόσωπο που συγκέντρωνε το μίσος της Αφροδίτης, που παριστάνεται εδώ σε άμεση σχέση με τον Φθόνο [για μια τέτοια ερμηνεία του Φθόνου, βλ. Simon (1970), σ. 27].

39 Webster (1967), σ. 235.

τη μητέρα του των αισθημάτων του για την Αταλάντη[40]. Η Αλθαία, θεωρώντας την ακατάλληλη, φαίνεται να προσπαθεί με συμβουλές να αποτρέψει το γιο της από κάτι τέτοιο (αποσπ. 521 και 522[41]). Στο σημείο αυτό πρέπει να παρεμβαίνει η Αταλάντη, διακόπτοντας τη λογομαχία Αλθαίας-Μελεάγρου (απόσπ. 525)[42]. Ακολουθεί η σκληρή απάντηση της Αλθαίας στην Αταλάντη (απόσπ. 528)[43]. Στη συνέχεια

---

[40] Η απόδοση των συγκεκριμένων αποσπασμάτων στον Μελέαγρο ενισχύεται και από την πληροφορία του Απολλοδώρου, Βιβλιοθήκη 1.69.6 ότι ο Μελέαγρος επιθυμούσε να αποκτήσει παιδιά από την Αταλάντη.

[41] Η Αλθαία συγκεκριμένα τονίζει το ρόλο μιας γυναίκας μέσα στο σπίτι, όπου ανήκει (απόσπ. 521). Στη συνέχεια (απόσπ. 522) αναφέρει ότι στις γυναίκες αρμόζουν οι οικιακές εργασίες και ο αργαλειός, ενώ στους άνδρες η ενασχόληση με τα όπλα κατά τη διάρκεια της συμμετοχής τους σε ένα κυνήγι ή σε έναν πόλεμο. Τελειώνοντας αναφέρει ότι, αν αντιστραφούν κάποτε αυτοί οι ρόλοι, οι συνέπειες θα είναι καταστροφικές.

[42] Η Αταλάντη, αντίθετα, επαινεί το σκληρό τρόπο ζωής της γυναίκας έξω από τα παραδοσιακά όρια του γυναικωνίτη και υποστηρίζει ότι από την ένωση ενός σκληραγωγημένου άνδρα με μια σκληραγωγημένη γυναίκα θα μπορούσαν να γεννηθούν πολύ καλύτερα παιδιά. Με το σχόλιό της αυτό φαίνεται μάλιστα να πυροδοτεί το ήδη φορτισμένο κλίμα της συζήτησης [βλ. Webster (1967), σ. 235]. Με την αναφορά της προσωπικής της απέχθειας απέναντι στο γάμο και την τεκνοποιία καθιστά σαφές στον Μελέαγρο ότι από την πλευρά της δεν πρόκειται να υπάρξει ανταπόκριση στα αισθήματά του. Μια τέτοια δήλωση έκανε ακόμη πιο τραγικό το χαρακτήρα του έρωτα του Μελεάγρου. Με αφορμή τα αισθήματά του για αυτήν ήρθε σε ρήξη με τους θείους του (για τη σημασία του γένους, βλ. παραπάνω σ. 190 σημ. 15), και γέννησε το θυμό, το μίσος και τη δίψα για εκδίκηση στην ίδια τη μητέρα του, που προκαλεί και το θάνατό του. Επιπλέον, καθιστά άσκοπη την άκρως δραματική πράξη της Αλθαίας, από τη στιγμή που η Αταλάντη δεν ανταποκρινόταν στα αισθήματα του Μελεάγρου και δεν ήθελε να παντρευτεί. Αυτή η δήλωση, κατά συνέπεια, συνέβαλλε στην κορύφωση του τραγικού χαρακτήρα που είχαν οι πράξεις των πρωταγωνιστικών μορφών του έργου.

[43] Εφόσον το απόσπασμα 528:

"μισῶ γυναῖκα.., ἐκ πασῶν δὲ σέ,

ἥτις πονηρὰ τἄργ' ἔχουσ' <εἶτ'> εὖ λέγεις"

αποδοθεί στην Αλθαία που απευθύνεται στην Αταλάντη, τότε η τελευταία συγκέντρωνε τα αισθήματα μίσους θεών (της Αφροδίτης σύμφωνα με το απόσπασμα 530) και ανθρώπων (της Αλθαίας, των Θεστιάδων, πιθανότατα και των κυνηγών που δε συμφωνούσαν με τη συμμετοχή της στο κυνήγι).

Ανάλογη δήλωση αισθημάτων μίσους για μια ηρωίδα απαντάται και στη "Μήδεια" του Ευριπίδη, όταν ο Ιάσωνας, έχοντας πληροφορηθεί τις αποτρόπαιες πράξεις της γυναίκας του, απευθύνοντάς της το λόγο 1323 κ.ε., αναφέρει:

μεσολαβεί ένα μεγάλο κενό, όπου θα πρέπει να περιγράφονταν η αιματηρή συμπλοκή του Μελεάγρου με τους Θεστιάδες, η επαναπόδοση των τροπαίων στην Αταλάντη[44], η ενημέρωση της Αλθαίας, το κάψιμο του δαυλού και η αγγελία της αυτοκτονίας της από την τροφό (απόσπ. 533) σε μια στιγμή μεταμέλειας για την πρόκληση του θανάτου του γιού της. Η τραγική κατάληξη των μελών[45] αυτού του οίκου αποδεικνύει πόσο γρήγορα η ευδαιμονία μπορεί να μετατραπεί σε ολοκληρωτική καταστροφή μετά από τη θεϊκή παρέμβαση (απόσπ. 536)[46].

Οι πρωιμότερες βεβαιωμένες[47] απεικονίσεις της Αταλάντης στο πλαίσιο του συγκεκριμένου συναντώνται στη μελανόμορφη αττική αγγειογραφία[48] των αρχών

"ὦ μῖσος, ὦ μέγιστον ἐχθίστη γύναι

θεοῖς τε κἀμοὶ παντὶ τ' ἀνθρώπων γένει".

[44] Η απόδοση των τροπαίων στην Αταλάντη από τον Μελέαγρο αναφέρεται στα Σχόλια στη Ρητορική Τέχνη του Αριστοτέλη 92.34, από τον Ι. Μαλάλα, Χρονογραφία 165.13, από τον ανώνυμο σχολιαστή των Βατράχων του Αριστοφάνη 1238.13 κ.ε. και από τον Απολλόδωρο, Βιβλιοθήκη 1.70.6. Στις τρεις πρώτες αναφορές η πράξη αυτή συνδέεται με τον έρωτά του Μελεάγρου για την Αταλάντη, ενώ στις δύο τελευταίες αποτελεί πράξη δικαίου από την πλευρά του, καθώς η Αταλάντη πλήγωσε πρώτη το ζώο και σύμφωνα με την κρίση του της ανήκε η δορά και το κεφάλι του ζώου. Η φράση του Ακκίου, 470 Μ:

"remanet gloria apud me: exuvias dignavi Atalantae dare"

αποτελεί αναφορά σε αυτό το επεισόδιο που φαίνεται να παριστάνεται και σε έναν απουλικό αμφορέα στο Bari, Museo Archeologico 872 [RVAp II 497,44. Sechan (1926), σ. 429, εικ. 122. Trendall-Webster (1971), σ. 98-99 αρ. III 3,39. LIMC VI (1992), σ. 418 λ. Meleagros 41 (Woodford, S.)] από την Canosa, ένα έργο του Ζωγράφου του Δαρείου που χρονολογείται περίπου στα 330 π.Χ.

[45] Με την αναφορά στην πράξη καννιβαλισμού του Τυδέα, ετεροθαλή αδελφού του Μελεάγρου, στον επίλογο του έργου (απόσπ. 537) γίνεται γνωστό άλλο ένα επεισόδιο που συνδέεται με τον οίκο του Οινέα. Για την σύνδεση καννιβαλισμού και αθανασίας, βλ. Halm-Tisserant (1993), σ. 55, 71, 79 αρ. 16. Σε ερμηνεία του καννιβαλισμού σύμφωνα με παραδείγματα γνωστών κυνηγών και ηρώων προβαίνει και ο Schnapp (1997), σ. 32 κ.ε.

[46] Webster (1967), σ. 236.

[47] Η σίγουρη ταύτιση και διάκρισή τους μέσα από το σύνολο των πολυπληθών παραστάσεων κυνηγιού κάπρου βασίζεται στην απεικόνιση της μοναδικής γυναίκας-κυνηγού και/ή στην παρουσία επιγραφών για τις μορφές των κυνηγών (Brommer, F., Gnomon 1962, σ. 824). Ο Schnapp (1997), σ. 278 κ.ε., μη αποδεχόμενος την άποψη του Brommer, μιλά για επίδραση του κυνηγιού του Καλυδωνίου κάπρου και σε πολλές από τις ανώνυμες παραστάσεις κυνηγιού κάπρου σε κορινθιακά αγγεία. Σχετικά με τις πρωιμότερες παραστάσεις κυνηγιού κάπρου των αρχών του 7ου αι. σε βοιωτικά και

περίπου του β΄ τετάρτου του 6ου αι. π Χ[49], ενώ αναφέρεται ότι παριστανόταν και στη λάρνακα του Κύψελου[50]. Στις πρώιμες αυτές παραστάσεις μεγάλη σημασία αποδιδόταν όχι τόσο στους κυνηγούς που συμμετείχαν αλλά στο ίδιο το ζώο[51] Μια πρώτη σημαντική αλλαγή στον τρόπο απεικόνισης του θέματος εντοπίζεται στις παραστάσεις αγγείων από τα μέσα του 5ου αι π.Χ κ ε, καθώς οι επιτιθέμενες

πρωτοκορινθιακά αγγεία, βλ και Fittschen, Κ, Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen, Berlin 1969, σ 60 κ ε Όμως η απουσία των ονομάτων της Αταλάντης ή του Μελεάγρου σε τρία από τα ενεπίγραφα κορινθιακά αγγεία που κοσμούνται με το θέμα αυτής της θήρας (βλ Lorber, G., Inschriften auf Korinthischen Vasen, Berlin 1979, σ. 114) αποδυναμώνει την υπόθεση του Schnapp

48 Ανάμεσα στις πρωιμότερες, και μάλιστα ενεπίγραφες, παραστάσεις του θέματος περιλαμβάνονται εκείνες σε

α) ένα θραύσμα μελανόμορφου λέβητα στην Αθήνα, Μουσείο της Αγοράς P 334 [ABV 23 Young, R., Hesperia 4 (1935), σ 430-441, σχ. 6] που χρονολογείται γύρω στο 580 π.Χ και συνδέεται με την Ομάδα της Λεκανίδας της Δρέσδης

β) έναν μελανόμορφο ελικωτό κρατήρα στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 4209 [ABV 76, 1 Addenda[2] 21 Βλ παραπάνω σ 91 σημ 28], έργο του Κλειτία, γνωστού και ως αγγείου "François" στη γενικότερη βιβλιογραφία, που χρονολογείται περίπου το 570 π.Χ, και

γ) μια μελανόμορφη ταινιωτή κύλικα στο Μόναχο, Antikensammlungen 2243 [ABV 163, 2 Addenda[2] 47. Daltrop (1966), πίν 7. Schnapp (1997), σ 302-303] από το Vulci, έργο των Αρχικλή και Γλαυκύτη, που χρονολογείται περίπου το 550-540 π.Χ.

49 Σύμφωνα με τη Woodford, LIMC VI (1992), σ. 430 λ. Meleagros πηγή έμπνευσης των παραστάσεων αυτών μπορεί να αποτελούσε το έργο του Στησιχόρου "Συοθῆραι" Με την αναζήτηση της επίδρασης κάποιου σύγχρονου έργου, είτε αυτού του Στησιχόρου είτε κάποιου άλλου, σε αυτές τις παραστάσεις θα μπορούσε με αυτόν τον τρόπο να δικαιολογηθεί και η φαινομενικά ξαφνική εισαγωγή του θέματος στο ρεπερτόριο της αττικής μελανόμορφης αγγειογραφίας.

50 Παυσανίας, V 19.2. Σύμφωνα με τη μαρτυρία του συγκεκριμένου περιηγητή δίπλα στην Αταλάντη παριστανόταν ο Μελανίωνας Για τις παραστάσεις της συγκεκριμένης λάρνακας, βλ Lacroix, L, Pausanias, le coffre de Kypsélos et le problème de l'exégèse mythologique, RA 1988, σ. 243-261. Splitter, R, Die Kypseloslade, Mainz 2000.

51 Το θηρίο με το συχνά υπερφυσικό μέγεθος καταλαμβάνει το κέντρο της παράστασης ή τη δεξιά γωνία της. Το μέγεθός του φαίνεται ότι αποτελούσε νύξη τόσο για την τρομερή του δύναμη όσο και για το δύσκολο και επικίνδυνο χαρακτήρα του εγχειρήματος των κυνηγών Ο Kleiner (1972), σ 7-8, μελετώντας τις παραστάσεις αυτές και αναλύοντας τα σχήματα σύνθεσης των μορφών, κάνει λόγο για τρεις διαφορετικούς τύπους απόδοσης τον αττικό, τον πελοποννησιακό και τον έφιππο

μορφές δεν τοποθετούνται πλέον σε ένα επίπεδο αλλά σε διαφορετικά ύψη στην επιφάνεια του αγγείου Η αλλαγή αυτή φαίνεται ότι συνδέεται με την επίδραση κάποιου χαμένου έργου της Μεγάλης Ζωγραφικής[52] Μια δεύτερη αλλαγή παρατηρείται από τα τέλη του 5ου αι π Χ κ ε με την απόδοση ερωτικού περιεχομένου στη σχέση Μελεάγρου-Αταλάντης, που πιθανώς συνδέεται με την διδασκαλία του "Μελεάγρου" του Ευριπίδη που είχε ανάλογη θεματική[53]

Από την αναλυτικότερη μελέτη των παραστάσεων των αρχών του 4ου αι π Χ προκύπτει ότι μια από τις πιο επιμελημενες αποδόσεις του θέματος διακοσμεί την Α όψη ενός καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου M_2 στο Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität H 4643 (MEL 28 *πίν. 11Α*), στην οποία γύρω από τη μορφή της Αταλάντης έχουν συγκεντρωθεί νέοι κυνηγοί. Ιδιαίτερα προβάλλονται οι δύο που βρίσκονται κοντά της. Ο καλλιτέχνης, εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες που του παρέχει η μεγάλη επιφάνεια του καλυκωτού κρατήρα, αποδίδει τις τρεις αυτές πρωταγωνιστικές μορφές[54] σε μεγαλύτερη κλίμακα Τις υπόλοιπες[55] πέντε συμπληρωματικές μορφές κυνηγών, που έχουν μικρότερο μέγεθος, τις τοποθετεί περιμετρικά σε δύο επάλληλα επίπεδα Αποδίδοντας μάλιστα τον νέο κυνηγό αριστερά από την Αταλάντη να ακουμπά σταθερά και αποφασιστικά το δεξί του χέρι στους ώμους της, τονίζει τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της σχέσης τους. Το ερωτικό περιεχόμενο που υπολανθάνει στη σκηνή αυτή το καθιστά πιο σαφές τοποθετώντας

---

52 Κάποιοι μελετητές κάνουν λόγο για τον Πολύγνωτο ή τον κύκλο του και κάποιοι άλλοι προτείνουν ως δημιουργό αυτού του χαμένου έργου της μνημειακής ζωγραφικής τον Μίκωνα [βλ. σχετικά Kleiner (1972), σ. 9]

53 Στην τέχνη της αρχαϊκής περιόδου η μορφή του νέου που προβάλλεται ως σύντροφος της Αταλάντης είναι εκείνη του Μελανίωνα ή του Ιππομένη Η σύνδεση της Αταλάντης με τον Μελέαγρο φαίνεται να γίνεται στην κλασική περίοδο Πιθανολογείται ότι αποτελεί εύρημα του Ευριπίδη, αν και οι πρωιμότερες πηγές είναι ιδιαίτερα αποσπασματικές για να μπορέσει κανείς να εκφραστεί με ασφάλεια (βλ αναλυτικά παραπάνω σ 195)

54 Οι τρεις αυτές μορφές χαρακτηρίζονται ως πρωταγωνιστικές εξαιτίας των έντονα διακοσμημένων ενδυμάτων τους, των μεγαλύτερων διαστάσεών τους και του γεγονότος ότι τα βλέμματα των υπόλοιπων είναι στραμμένα πάνω τους. Με το συγκεκριμένο τρόπο ο αγγειογράφος προσπαθεί, όπως φαίνεται, να κατευθύνει το βλέμμα του θεατή και να τον βοηθήσει στην ερμηνεία της παράστασης

55 Η Froning [βλ. Simon (1975), σ 154], περιγράφοντας την παράσταση και προφανώς από παραδρομή, αναφέρει συνολικά επτά παριστανόμενες μορφές κυνηγών και όχι οκτώ

κοντά στα πόδια της Αταλάντης έναν Έρωτα να παίζει με ένα λαγό[56]. Στο πρόσωπο του νέου αυτού αναγνωρίζουν όλοι οι μελετητές, χωρίς τον παραμικρό ενδοιασμό τον Μελέαγρο[57].

Σε ό,τι αφορά τον νέο δεξιά της, κάθε πρόταση ερμηνείας θα πρέπει να κινηθεί στον χώρο του καθαρά υποθετικού εξαιτίας της απουσίας επιγραφών. Για το λόγο αυτό φαίνεται να απέφυγαν και οι περισσότεροι μελετητές το σχολιασμό του, εκτός από τους Langlotz, Metzger και Schnapp. Με το σχολιασμό της συγκεκριμένης ανδρικής μορφής αξίζει όμως να ασχοληθεί κανείς, καθώς η προβολή της και η διάκρισή της από όλες τις υπόλοιπες που περιβάλλουν το ζευγάρι Αταλάντης-Μελεάγρου φαίνεται ότι αποτελούσε και πρόθεση του καλλιτέχνη[58].

Η πρόταση της αναγνώρισης του Οιάγρου από τον Langlotz[59] φαίνεται τελείως αυθαίρετη, αφού ο Οίαγρος δεν περιλαμβάνεται σ΄ αυτούς που σχετίζονται

---

[56] Για τη θεώρηση του λαγού ως ερωτικού δώρου γενικότερα, πρβλ. την παράσταση της Α όψης ενός καλυκωτού κρατήρα στο Ruvo, Museo Jatta 1498 (MEL 25 *πίν. 10Γ*) του Ζωγράφου M_1. Στην παράσταση αυτή, όπου πρωταγωνιστούν η Ιώ και ο Άργος εικονίζεται επίσης ένας Σάτυρος να παίζει με ένα λαγό. Για την αντίθετη άποψη ορισμένων μελετητών, σύμφωνα με τους οποίους, ο λαγός θα πρέπει να εκλαμβάνεται αποκλειστικά ως υπαινιγμός στον ομοφιλοφυλικό Έρωτα, καθώς ήταν ένα από τα δώρα που μπορούσε να προσφέρει ένας εραστής στον υποψήφιο ερωμένο, βλ. Dover (1978), σ. 92. Durand-Lissaraque (1980), σ. 100. Barringer (1996), σ. 64.

[57] Επίσης στις δύο κεντρικές μορφές που διακοσμούν τον ώμο της παράστασης μιας υδρίας στο Ruvo (MEL 77 *πίν. 27Α*) που θα εξεταστεί αναλυτικότερα στην συνέχεια αναγνωρίζονται με την ίδια σιγουριά η Αταλάντη και ο Μελέαγρος. Το περιεχόμενο της σχέσης τους γίνεται και εδώ σαφές χάρη στην παρουσία του Έρωτα δεξιά. Ο τρόπος παράστασης του Μελεάγρου στον κρατήρα του Würzburg (MEL 28) συμφωνεί με την περιγραφή του ήρωα από τον Φιλόστρατο τον Νεότερο, Εικόνες 15.5:

"...ἐσθὴς δὲ λευκὴ ὑπὲρ γόνυ...χλαμύδα τε κοκκοβαφῆ ὑπὲρ αὐχένος κολπώσας...".

[58] Στην προσπάθειά του να τονίσει το ρόλο αυτής της τρίτης μορφής ο καλλιτέχνης φαίνεται να αδιαφορεί για την τήρηση των κανόνων της αυστηρής συμμετρίας, επεκτείνοντας το κέντρο βάρους πέρα από τον κατακόρυφο κεντρικό άξονα του αγγείου. Για τον εξέχοντα ρόλο μιας μορφής στο χώρο μιας παράστασης σε σχέση με τις υπόλοιπες συμπληρωματικές μορφές, βλ. σχετικά και παραπάνω σημ. 54.

[59] Langlotz (1932) σ. 106. Simon (1970), σ. 19. Schnapp (1997), σ. 431.

με τη θήρα του κάπρου της Καλυδώνας[60] Οι Metzger και Schnapp[61] με τη σειρα τους εκφράστηκαν επίσης με ερωτηματικό για τον Θησέα Μια τέτοια υπόθεση φαινεται πιο πιθανή, αφού σύμφωνα με τη μαρτυρία των αρχαίων συγγραφέων[62] οι δύο ήρωες, Θησέας και Μελέαγρος, συνδέονταν μεταξύ τους με τα δεσμά της φιλίας Έμμεση αναφορα στη στενή αυτή φιλική σχέση γίνεται και στην παράσταση ενός απουλικού αμφορέα στη Νεάπολη[63], στην οποία ο Θησέας περιλαμβάνεται σε εκείνους που θρηνούν για το χαμό του Μελεάγρου Σημαντική πρέπει να ήταν η θέση του Αθηναίου ήρωα και στο αέτωμα του ναού της Αθηνάς Αλέας στην Τεγέα[64], ενος εργου του Σκόπα των μέσων του 4ου αι π Χ Η υπόθεση της αναγνώρισης του Θησέα στη συγκεκριμένη μορφή της παράστασης του κρατήρα στο Wurzburg φαίνεται να ενισχύεται επιπλέον από το γεγονός οτι ο Οβίδιος περιλαμβάνει το κυνήγι του κάπρου της Καλυδώνας στα κατορθώματα του Θησέα[65] και όχι του Μελεάγρου!

---

60 Μόνο ο γιος του Οιάγρου ο Ορφέας μνημονεύεται από τον Απολλόδωρο, Βιβλιοθήκη 1 111, αναμεσα στους Αργοναύτες, που συμμετείχαν και στη θήρα του Καλυδωνιου καπρου

61 Βλ Metzger (1951), σ 313 Schnapp (1997), σ. 431.

62 Αναφορές σε αυτήν τη σχέση των δύο ηρώων γίνονται στα Σχόλια στους Βατράχους του Αριστοφάνη 1238 και από τον Ζηνόβιο, 5 33. Τόσο στην περίπτωση του σχολιαστή του Αριστοφάνη όσο και στην περίπτωση του Ζηνοβίου πηγή αποτέλεσε το έργο του Απολλοδώρου [βλ σχετικά van der Kolf (1931), σ 457]

63 Στον αμφορέα αυτό στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 80854 (Βλ παραπάνω σ 196 σημ 38) όλες οι μορφές συνοδεύονται από επιγραφές και στη μορφή τού νεαρου κυνηγού κάτω δεξιά, που είναι τυλιγμένος με το ιμάτιό του, διαβάζουμε ότι πρόκειται για τον Θησεα

64 Συγκεκριμένα ο Παυσανίας 8 45 5-7 [πρβλ. LIMC VI (1992), σ 418 λ Meleagros 33 (Woodford, S)] περιγράφοντας τον αρχιτεκτονικό διάκοσμο του ναού αναφέρει μετά τα ονόματα των πρωταγωνιστών Αταλάντης και Μελεάγρου, τρίτο στη σειρά, το όνομα του Θησέα Η μοναδική πληροφορία που παρέχει σχετικά με την ακριβή θέση των μορφών σχετίζεται με τη θέση του κάπρου που καταλάμβανε το κέντρο της παράστασης Σε ό,τι αφορά τη θέση των κυνηγών στο έργο, η μόνη πληροφορία που μας παραδίδει είναι ότι ήταν οργανωμένοι σε δύο ομάδες εκατέρωθεν του θηρίου Τα ανασκαφικά δεδομένα είναι επίσης εξαιρετικά λιγοστά Για τις σχετικές προσπάθειες αναπαράστασης, βλ Stewart (1977), σ 48-70, εικ 27

65 Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά στις Μεταμορφώσεις 8.270-271, αν και η Καλυδώνα διέθετε τον Μελέαγρο, με αγωνία προσέφυγε ικετευτικά για βοήθεια στον Θησέα

Ένας δεύτερος ήρωας που συνδέεται τόσο με τον Μελέαγρο όσο και με την Αταλάντη και θα μπορούσε να εικονίζεται εδώ είναι ο Πηλέας. Πρόκειται για τον κυνηγό εκείνο που ήδη από την αρχαϊκή περίοδο παριστάνεται στο αγγείο "François" να πολεμά δίπλα στον Μελέαγρο (στην κύλικα των Αρχικλή και Γλαυκύτη[66] διακρίνεται ακριβώς πίσω του), ενώ δε λείπει και από την παράσταση του απουλικού αμφορέα στην Νεάπολη, όπου θρηνεί για τον Μελέαγρο μαζί με τον Θησέα[67]. Ο Πηλέας συμμετείχε επιπλέον στα "άθλα επί Πελία" έχοντας ως αντίπαλό του την Αταλάντη, θέμα που απεικονίζει ο Ζωγράφος της Ιένας σε μια κύλικα τύπου Β στο Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques 818 (JEN 27)[68], της ίδιας περίπου εποχής με τον κρατήρα. Η πιθανότητα κατά συνέπεια να παριστάνεται αυτός δίπλα στην Αταλάντη αποτελεί μια δεύτερη λογική υπόθεση[69].

---

[66] Για την κύλικα αυτή στο Μόναχο, Antikensammlungen 2243, βλ. παραπάνω σ. 199 σημ. 48.

[67] Για τον αμφορέα αυτό στην Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 80854, βλ. παραπάνω σ. 196 σημ. 38, 202 σημ. 63.

[68] Στην παράσταση της συγκεκριμένης κύλικας (JEN 27) εικονίζονται μετά τον αγώνα ο Πηλέας με την Αταλάντη δίπλα σε ένα λουτήριο. Η Αταλάντη ως αθλήτρια εικονίζεται επιπλέον σε άλλες δύο παραστάσεις των αρχών του 4ου αι. π.Χ.:

α) στην αποσπασματικά σωζόμενη και αινιγματική παράσταση της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 3852 (ΑΤΗ 10) του Ζωγράφου των Αθηνών 12255. Εδώ παριστάνεται ως νικήτρια μετά τον αγώνα πάλης, αφού σύμφωνα με τη Ley (1990), σ. 54 φέρει στα μαλλιά της ταινία νικητή. Η ερμηνεία της Αταλάντης ως κυνηγού που προτάθηκε από τον Corbett, Dunbabin (1962), σ. 356-357 δε μπορεί να ισχύει, καθώς η ηρωίδα παριστάνεται με περίζωμα, στροφίον και ταινία με ελεύθερες άκρες στα μαλλιά της, στοιχεία που παραπέμπουν σε σκηνές παλαίστρας

β) στην αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στην Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1954.270 [Beazley (1939), σ. 28-29, εικ. 79. Ley (1990), σ. 54 κ.ε., σ. 72 αρ. Κ 26. Paul-Zinserling (1994), σ. 112 κ.ε., κυρίως 116, πίν. 62.1]. Η παράσταση αυτή αποκτά μάλιστα το χαρακτήρα της ερωτικής συνάντησης εξαιτίας της γυμνότητας της ηρωίδας και της παρουσίας ενός Έρωτα.

[69] Μια τρίτη υπόθεση είναι εκείνη της αναγνώρισης στο πρόσωπο του νέου αυτού του Τυδέα, τον οποίο ο καλλιτέχνης θα μπορούσε κάλλιστα να αποδώσει με φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και ενδύματα ανάλογα με εκείνα του αδελφού του του Μελεάγρου, όπως διαπιστωμένα συμβαίνει στις παραστάσεις των Διοσκούρων. Καθώς όμως τόσο στις πηγές όσο και στις παραστάσεις της θήρας του κάπρου της Καλυδώνας ο Τυδέας δε φαίνεται να διαδραματίζει κάποιο σημαντικό ρόλο, περισσότερο πιθανή είναι η αναγνώριση του Θησέα ή του Πηλέα.

Η πιο ενδιαφέρουσα μορφή της παράστασης είναι αναμφίβολα αυτη της Αταλάντης Εικονίζεται με κοντό χιτώνα και εμβάδες[70] να κάθεται με το σωμα στραμμένο προς τα αριστερά και το κεφάλι στραμμένο προς την αντίθετη κατεύθυνση κρατώντας με το δεξί χέρι δύο δορατα Με τα ίδια όπλα ειναι εφοδιασμένες και οι δύο ανδρικές συμπρωταγωνιστικές της μορφές, οπως και μια τρίτη κάτω αριστερά Πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τα περιφημα "προβόλια" που χρησιμοποιούσαν για το κυνήγι κάπρων και άλλων αγχέμαχων θηρίων[71]

Η ασυνήθιστη για μια γυναίκα σωματική της διάπλαση (πλατείς ώμοι, τονισμένος θώρακας και δειλά δηλωμένο στήθος) γεννά στο θεατή κάποια σχετική απορία[72] Πριν ομως αποδοθεί στον αγγειογράφο ο χαρακτηρισμός της έλλειψης ικανοτήτων ή της βεβιασμένης εκτέλεσης, αξίζει να εξεταστούν οι αναφορές των αρχαίων συγγραφέων στη ρωμαλέα αυτή κυνηγό Την περισσότερο αναλυτική περιγραφή των εξωτερικών χαρακτηριστικών της παραδίδει ο Αιλιανός[73] Κάνοντας

---

[70] Η περιγραφή της Αταλάντης από τον Φιλόστρατο τον Νεότερο, Εικόνες 15 3 ταιριάζει απολυτα με τον τρόπο παράστασής της από τον Ζωγράφο M_2 Ο παραπάνω σοφιστής αναφερομενος σε ένα χαμένο (ή φανταστικό) έργο της Μεγάλης Ζωγραφικής με θέμα του τη θήρα του Καλυδωνίου κάπρου και σχολιάζοντας τη μορφή της Αταλάντης αναφέρει

" . Ἔσταλται δὲ ἐσθῆτι ὑπὲρ γόνυ, κρηπῖδα δὲ τοῖν ποδοῖν ἐνῆπται καὶ αι χεῖρες ἐς ὦμον ἐνῆπται διὰ τὸ ἐνεργοὶ εἶναι τῆς ἐσθῆτος ἐκεῖ ἐς περονας ξυνεχομένης "

Εκτός από την Αταλάντη και η Προκρίδα [LIMC VII (1994), 520-530 λ Prokris (Simantoni-Bournia, E.)] εικονίζεται συχνά με εμβάδες, γεγονός που δηλώνει τη σχέση της με την Άρτεμη και το κυνήγι Με εμβάδες εικονίζονται συχνά και μορφες που συνδέονται με το χώρο της Θράκης και τον Βορρά γενικότερα Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον συγκεκριμένο τύπο υποδημάτων, βλ Rupprecht Gotte, H., Mulleus-Embas-Calceus Ikonographische Studien zu römischen Schuhwerk, JdI 108 (1988), σ 401-464

[71] Πολυδεύκης, Ονομαστικός 20 Ξενοφώντας, Κυνηγετικός 10

[72] Για την εξωτερική εμφάνιση και τα διαφορετικά ή και συγκλίνοντα σε άλλες περιπτώσεις χαρακτηριστικά των ανδρικών και των γυναικείων μορφών, βλ Dover (1978), σ 68 κ ε Συγκεκριμένα μέχρι τα μέσα του 5ου αι π.Χ παρατηρείται μια τάση απόδοσης των γυναικών με ανδρικά χαρακτηριστικά, ενώ αργότερα οι άνδρες αποκτούν με τη σειρά τους θηλυπρεπή χαρακτηριστικά [βλ Dover (1978), σ 71 κ ε] Η Αταλάντη φαίνεται να αποτελεί την εξαίρεση του κανόνα, για λόγους που θα αναφερθούν αμέσως παρακάτω

[73] Ο 13ος λόγος της Ποικίλης Ιστορίας του Αιλιανού είναι αφιερωμένος στην αρκαδική παρθένα Ο σοφιστής αναφερόμενος στο "εἶδος" της Αταλάντης σημειώνει ότι

ειδική αναφορά στις διαστάσεις της σημειώνει ότι δεν ήταν λεπτή ως νεάνιδα Ήταν αντιθετα υπέρογκη και είχε πάνω της κατι το ανδρικό[74] και αρρενωπο[75], εξαιτίας της έντονης σωματικής άσκησης που συνεπάγεται η ζωή μιας "ορειτρόφου[76] εφόρου της κυνηγετικής και της τοξικής"[77] Αυτή η ασυνήθιστη για τα τότε δεδομένα και πρότυπα[78] σωματική της διάπλαση δεν φαίνεται όμως να επηρέαζε στο ελάχιστο την ομορφιά της[79], αφού σύμφωνα με τον ίδιο σοφιστή κατείχε την πρώτη θέση ανάμεσα στις παρθένες της Πελοποννήσου Ο τρόπος απόδοσής της κατά συνέπεια και στον κρατήρα του Würzburg (MEL 28 *πίν 11A*) μπορεί να αποτελεί συνειδητή επιλογή του αγγειογράφου, απόλυτα λογική και δικαιολογημένη, σύμφωνα ίσως και με την απόδοσή της σε κάποιο έργο της Μεγάλης Ζωγραφικής ή σε κάποιο θεατρικό πίνακα

"...μέγεθος μὲν γὰρ ἔτι παῖς οὖσα ὑπὲρ τὰς τελείας ἦν γυναῖκας· καλή δὲ ἦν ὡς οὐκ ἀλλη τῶν ἐν Πελοπποvήσῳ παρθένων τῶν τότε. ἀρρενωπόν δὲ καὶ γοργὸν ἔβλεπε, τοῦτο μὲν καὶ ἐκ τῆς θηρείου τροφῆς, ἐπειδὴ δὲ θυμοειδὴς ἦν, ἤδη δὲ κἀκ τῶν ἐν τοῖς ὄρεσι γυμνασίων. κορικὸν δὲ καὶ ραδινὸν οὐδὲν εἶχεν· οὐ γαρ ἐκ θαλάμου προῄει, οὐδὲ ἦν τῶν ὑπὸ μητράσι καὶ τίτθαις τρεφομένων. τὸ δὲ ὑπέρογκον τοῦ σώματος οὐδέ τοῦτον εἶχε καὶ μάλα γε εἰκότως, ἅτε εν τοῖς κυνηγεσίοις καὶ περὶ αυτὰ τὰ γυμνάσια τὸ πᾶν σῶμα ἐκπονοῦσα".

Επιπλέον ο Οβίδιος, Μεταμορφώσεις 8 322-323 σχολιάζοντας τα χαρακτηριστικά του προσώπου της αναφέρει.

" ....facies, quam dicere vere
virgineam in puero, puerilem in virgine possis"

74 Σαφή νύξη στην ανδροπρέπεια της Αταλάντης γίνεται και από το Νόννο στα Διονυσιακά, 35 82 κ.ε Την άποψη αυτή φαίνεται να συμμερίζεται και ο Ευστάθιος, που στα Σχόλια του στην Ιλιάδα του Ομήρου 2.88.13 κάνει λόγο για την "ἀνδρικὴν Ἀταλαντην".

75 Ο Φιλόστρατος ο Νεότερος, Εικόνες 15.3 σημειώνει σχετικά με την εμφάνιση της Αταλάντης:

"Τὸ δὲ κάλλος ἀρρενωπὸν ἐκ φύσεως ὄν ἀνίστησιν ὁ καιρὸς ἐπὶ μᾶλλον οὐκ εφήμερον .. "

76 Ως "ὀρειτρόφος" αναφέρεται σε ένα σχόλιο στους Επτά επί Θήβας του Αισχύλου 532 i.

77 Έτσι χαρακτηρίζεται από τον ανώνυμο σχολιαστή της τραγωδίας του Αισχύλου "Επτά επί Θήβας", 532 9-10

78 Βλ Dover (1978), σ 71 κ.ε.

79 Γενική αναφορά στην ομορφιά της Αταλάντης αποτελεί και αυτή από το Φιλόστρατο το Νεότερο, βλ παραπάνω σημ 75

Ένα δεύτερο προβληματικό σημείο της εμφάνισής της αποτελεί το σταθερό, αποφασιστικό και ασυμβίβαστο σύμφωνα με τα ισχύοντα πρότυπα της γυναικείας αιδούς και σωφροσύνης βλέμμα της τελευταίας. Αρκεί να αναλογιστεί κανείς τις ρήσεις της Εκάβης στην ομώνυμη τραγωδία του Ευριπίδη[80], για να συνειδητοποιήσει το "ανάγωγον" του βλέμματός της. Όμως η Αταλάντη, αναθρεμμένη από μια αρκούδα, με καθημερινές ασχολίες που απείχαν παρασάγγας από εκείνες που συνηθίζονταν (και επιτρέπονταν) μέσα σε ένα γυναικωνίτη, με σκοπό της ζωής της σίγουρα όχι το γάμο, θα περίμενε κανείς να έχει και διαφορετική συμπεριφορά. Το διαφορετικό και ασυνήθιστο, σε ό,τι αφορά τη φυσική της διάπλαση, τα ενδύματά της και γενικότερα το πρόσωπό της, απαντάται στις περιγραφές της από το γραπτό λόγο και τις εικαστικές τέχνες[81]. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο μπορεί σίγουρα να δικαιολογηθεί και το ασυνήθιστο για οποιαδήποτε άλλη γυναίκα βλέμμα της στην παράσταση του συγκεκριμένου αγγείου.

Το θέμα της συγκέντρωσης κυνηγών γύρω από τη μορφή της Αταλάντης, λίγο διαφοροποιημένο και σχετικά απλουστευμένο[82], απαντάται και στην παράσταση της Β όψης του ελικωτού κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 158 (MEL 13 *πίν. 6A*). Το κέντρο της παράστασης καταλαμβάνει και εδώ η μορφή της

80 Χαρακτηριστικά στους στίχους 968-975 αναφέρεται:

" αἰσχύνομαί σε προσβλέπειν ἐναντίον,
Πολυμῆστορ, ἐν τοιοῖσδε κειμένη κακοῖς.
ὅτῳ γὰρ ὤφθην ευτυχοῦσ', αἰδώς μ' ἔχει
ἐν τῷδε πότμῳ τυγχάνουσ' ἵν' εἰμὶ νῦν
κοὐκ ἂν δυναίμην προσβλέπειν ὀρθαῖς κόραις.
ἀλλ' αὐτὸ μὴ δύσνοιαν ἡγήσῃ σέθεν,
Πολυμῆστορ· ἄλλως δ' αἴτιόν τι καὶ νόμος,
γυναῖκας ἀνδρῶν μὴ βλέπειν ἐναντίον".

81 Πρβλ. Reeder (1995), σ. 123 κ.ε., σ. 363-364.

82 Εδώ ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρθηκε για την απόδοση των μορφών σε επάλληλα επίπεδα, όπως συνέβη στον κρατήρα του Würzburg (MEL 28), παρόλο που του το επέτρεπε το μεγάλο ύψος της επιφάνειας του αγγείου, ίσως εξαιτίας του γεγονότος ότι ήταν η Β όψη. Ανέπτυξε αντίθετα τις μορφές παρατακτικά στον οριζόντιο άξονα.

Αταλάντης[83], που εικονίζεται να κάθεται σε ένα βράχο στραμμένη προς τα δεξιά. Την περιβάλλουν έξι ανδρικές μορφές, από τις οποίες σημαντικότερο ρόλο φαίνεται να διαδραματίζουν εκείνες των δύο δορυφόρων νέων δίπλα της[84]. Στις τελευταίες ο Deffner αναγνώρισε τους Διόσκουρους[85], ενώ μαζί του συμφώνησαν αργότερα (με κάποιες επιφυλάξεις) και οι Eichler και Woodford[86]. Αναζητώντας τη μορφή του Μελεάγρου ο Deffner στάθηκε στη μορφή του καθιστού νέου δεξιά, άποψη που υιοθέτησαν γενικότερα όλοι οι νεότεροι ερευνητές[87].

Δύο όμοιοι μεταξύ τους νέοι με χιτωνίσκο και χλαμύδα (επιπλέον και με πέτασο) περιβάλλουν τη μορφή της Αταλάντης και στην παράσταση ενός αμφορέα με λαιμό στην Αθήνα, ΕΑΜ 15113 (MEL 2 *πίν. 1Ε*). Και στις δύο αυτές περιπτώσεις, του κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν. 6Α*) και του αμφορέα της Αθήνας (MEL 2 *πίν. 1Ε*), ο εικονογραφικός τύπος των νέων ταιριάζει με τον αντίστοιχο των Διοσκούρων.

---

83 Ο Welcker, Alte Denkmäler, III, σ. 350 κ.ε. αναγνώρισε εσφαλμένα και στις δύο όψεις του αγγείου επεισόδια της ζωής του Θησέα. Στην παράσταση της όψης που μας απασχολεί εδώ αναγνώρισε τους αρραβώνες Θησέα και Αντιόπης. Πρώτος στην κεντρική μορφή της παράστασης αυτής αναγνώρισε την Αταλάντη ο Deffner (1927-1928), σ. 177 κ.ε..

84 Όπως και η μορφή της Αταλάντης εξαίρονται χάρη στον έντονο διάκοσμο των ενδυμάτων τους, την κεντρική τους θέση στην παράσταση και καθώς συγκεντρώνουν τα βλέμματα των υπόλοιπων μορφών. Οι δύο μορφές με τον έντονο διασκελισμό στο χώρο κάτω από τις λαβές (*πίν. 6Β*) φαίνεται ότι δε συνδέονται με τις υπόλοιπες καθιστές μορφές της παράστασης, αλλά ότι συμπληρώνουν απλά το χώρο.

85 Τους Διόσκουρους είχε ήδη αναγνωρίσει ο Deffner (1924), σ. 116 στην περίπτωση των δύο νέων που περιβάλλουν την Αταλάντη στην παράσταση του αμφορέα με λαιμό στην Αθήνα (MEL 2 *πίν. 1Ε*). Δικαιολογεί μάλιστα τη στενή τους με την Αταλάντη με το επιχείρημα ότι επρόκειτο για κάποιο ζήτημα φιλοτιμίας, όπου οι Διόσκουροι πήραν το μέρος της, καθώς και οι ίδιοι κατάγονταν από την Πελοπόννησο.

86 Βασικό κριτήριο στην υιοθέτηση της άποψης του Deffner [Deffner (1927-1928), σ. 180] αποτελεί ο εικονογραφικός τύπος των δύο πανομοιότυπων μορφών που παραπέμπει σε εκείνον των Διοσκούρων.

87 Τόσο ο Eichler, CVA Wien iii (1974), σελ 37 όσο και η Woodford, LIMC VI (1992), σ. 418 λ. Meleagros 37 αναγνωρίζουν τον Μελέαγρο στην καθιστή μορφή του νέου που πρότεινε ο Deffner. Μόνο ο Schnapp (1997), σ. 431 αναγνωρίζει τους Μελέαγρο και Θησέα εκατέρωθεν της Αταλάντης σταθερά σε όλες τις παραστάσεις, υπόθεση που, όπως θα φανεί στη συνέχεια, δε μπορεί να ισχύει σε όλες τις περιπτώσεις.

Το γεγονος της προβολης των Διοσκουρων[88] διπλα στην μορφη της Αταλαντης και του παραγκωνισμου της μορφης του Μελεαγρου, στην περιπτωση που ισχυουν οι προτασσομενες ταυτισεις, δημιουργει βεβαια ορισμενα ερωτηματικα

Την υποθεση της αναγνωρισης των Διοσκουρων σε περιοπτες θεσεις στις παραστασεις των δυο αυτων αγγειων ερχεται να ενισχυσει με τη σειρα της και μια τριτη παρασταση μιας υδριας στο Ruvo, Museo Jatta 36853 (MEL 77 *πιν 27Α*) Στην παρασταση αυτη διαπιστωνεται οτι οι κατα γενικη ομολογια πρωταγωνιστικες μορφες του Μελεαγρου και της Αταλαντης σε ο,τι αφορα τη θηρα του καπρου της Καλυδωνας, περνουν σε δευτερη μοιρα και περιοριζονται ως θεατες στο χωρο του ωμου του αγγειου Στον κεντρικό χωρο της παραστασης εικονιζονται οι μορφες δυο εφιππων νεων που ταυτιζονται απο ολους με τους Διοσκουρους[89] Επιπλεον στη συνεχεια με την ολοκληρωση της εξετασης ολων των πιθανων παραστασεων του συγκεκριμενου μυθου που εντοπιζονται αποκλειστικα στο εργαστηριο του Ζωγραφου του Μελεαγρου θα φανει οτι στο συνολο των εννεα[90] σχετικων παραστασεων δεν επαναλαμβανεται σταθερα ενας εικονογραφικος τυπος αλλα προβαλλονται διαφορετικες κατα περιπτωση μορφες κυνηγων που συνδεονται πιθανοτατα με διαφορετικα χρονικα επεισοδια του μυθου

---

[88] Στην παρασταση ενος ετρουσκικου κατοπτρου στη Φλωρεντια, Museo Archeologico Etrusco 604 [LIMC VI (1992), σ 422 λ Meleagros 70 (Krauskopf, I)], οπου ολες οι μορφες φερουν επιγραφες, εικονιζεται ο Μελεαγρος να συνομιλει με τους Διοσκουρους Επιπλεον σε παραστασεις ρωμαικων σαρκοφαγων οπου εικονιζεται το δειπνο που ακολουθησε μετα το κυνηγι [LIMC VI (1992), σ 427 λ Meleagros 128-130 (Woodford S)] οι Διοσκουροι παριστανονται συνηθως μαζι με τους πρωταγωνιστες Μελεαγρο και Αταλαντη Κατι τετοιο ενισχυει την πιθανοτητα της επιλεκτικης τοποθετησης τους εκατερωθεν της Αταλαντης η του Μελεαγρου και στις παραστασεις των αττικων αγγειων του 4ου αι π Χ Αν εξεταστει μαλιστα και η γενεαλογια τους, διαπιστωνεται οτι η μητερα τους η Ληδα (Απολλοδωρος, Βιβλιοθήκη 1 63 και Παυσανιας III 13 5) αναφερεται ως κορη του Θεστιου και αδελφη της μητερας του Μελεαγρου Αλθαιας! Αυτη η εξ αιματος σχεση τους με το βασιλικο οικο της Καλυδωνας μπορει να δικαιολογησει εν μερει και τη διακεκριμενη παρουσια τους σε παραστασεις γεγονοτων που συνδεονται με τον οικο αυτο στα εργα της ελληνικης ετρουσκικης και ρωμαικης τεχνης που ηδη αναφερθηκαν

[89] Και ο Οβιδιος στις Μεταμορφωσεις 8 372-375 οταν αναφερεται στο επεισοδιο της θηρας του καπρου της Καλυδωνας και τη συμμετοχη των Διοσκουρων σ αυτο, τους περιγραφει ως δυο εφιππους νεους που κραδαινουν με ζωηρες κινησεις τα δορατα τους

[90] Εννεα συμφωνα με τις προτασεις της παρουσας εργασιας

Στην αναγνώριση των Διοσκούρων και του Μελεάγρου στις συγκεκριμένες μορφες στην παρασταση του κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν 6A*) συνηγορεί και η ερμηνεία της μορφής του γενειοφόρου άνδρα αριστερά, ο εικονογραφικός τυπος του οποιου ταιριάζει γενικά εξισου καλά τόσο με αυτον ενός θεού-θεατή οσο και με εκεινον ενός ήρωα Μια αντίστοιχη μορφή με σαφείς εικονογραφικες ομοιοτητες απανταται στην παράσταση ενος ερυθρόμορφου αττικού καλυκωτού κρατήρα της Συλλογής Κανελλοπούλου[91] στην Αθηνα Πρόκειται για τον καθιστό γενειοφόρο γέροντα με τη βακτηρία που εικονίζεται απέναντι από τον Μελέαγρο Σύμφωνα με την επιγραφη που συνοδεύει τη μορφή είναι ο Οινέας[92] Η παρουσία του βασιλιά των Αιτωλών και πατέρα του Μελεάγρου και στην παράσταση του κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν 6A*) είναι κατά συνέπεια λογική και πολύ πιθανή, αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψη του το γεγονός ότι ο Οινέας απηύθυνε έκκληση για βοήθεια[93] στους "ἀρίστους κυνηγούς ἐκ τῆς Ἑλλάδος" Εφόσον γίνει δεκτή η αναγνώριση του Οινέα[94] και του Μελεάγρου στις συγκεκριμένες δύο μορφές, που είναι τοποθετημένες συμμετρικά ως προς την κεντρική τριάδα, τότε ο αγγειογράφος θέλησε στη δεδομένη περίπτωση να απεικονίσει επιλεκτικά τρεις από τους πιο σημαντικούς φιλοξενούμενους ανάμεσα στον οικοδεσπότη και το γιο του.

Στην Α όψη ενος δεύτερου αμφορέα με λαιμό στο Τορόντο, Royal Ontario Museum 919 5 35 (MEL 3 *πίν 1Γ*), παρατηρείται ότι ο καλλιτέχνης, όπως και στην περίπτωση του κρατήρα στο Wurzburg (MEL 28 *πίν 11A*), προσπαθεί να δώσει βάθος στην παράσταση, τοποθετώντας τις μορφές σε διαφορετικά ύψη πανω στην επιφάνεια του αγγείου και εικονίζοντας κάποιες από αυτές τμηματικά κρυμμένες

---

[91] Πρόκειται για έναν κρατήρα [ARV² 1152, 7 bis Addenda² 336 LIMC VIII (1997), σ 917 λ Oineus I 38 (Stasinopoulou-Kakarouga, E)] που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Δίνου και χρονολογείται στη δεκαετία 430/420 π Χ

[92] Σε παραστάσεις ετρουσκικών κατόπτρων και ρωμαϊκών σαρκοφάγων (βλ τα σχετικά παραδείγματα που αναφέρονται στο λήμμα του Μελεάγρου στον αντίστοιχο τόμο του LIMC απο την S Woodford) παριστάνονται με μεγαλύτερη συχνότητα μορφες γενειοφορων, στις οποίες αναγνωρίζεται ξανά ο Οινέας

[93] Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 1 66

[94] Οι άλλες δύο υποθέσεις που διατυπώθηκαν για την συγκεκριμένη γενειοφόρο μορφή είναι των Deffner και Eichler Ο Deffner (1927-1928), σ 180 αναγνώρισε στο γενειοφόρο άνδρα της παράστασης τον Θησέα (όπως αναφέρει χαρακτηριστικά "τιμής ένεκεν"), ενώ με τη σειρά του ο Eichler, CVA Wien III (1974), σ 37 μίλησε για τον Αιγέα

πίσω απο φυσικά εξάρματα του εδαφους Το στοιχείο όμως που προκαλεί εντυπωση στο συγκεκριμένο αγγείο αποτελεί η διαφορετική σε σχέση με τις προηγούμενες παραστάσεις στάση της Αταλάντης Η ηρωίδα, που αποδίδεται σε κατατομή στραμμένη προς τα δεξιά και κρατωντας δύο δόρατα, πατά σε ένα αποδοσμένο με επίθετο λευκό χρώμα αντικείμενο Στον προσδιορισμό της ταυτοτητας του αντικειμένου αυτού δεν βοηθούν οι γενικοί χαρακτηρισμοί "block" και "plinth" των Robinson και Harcum[95] Από τη μελέτη όμως ανάλογων παραστάσεων του εργαστηρίου, διαπιστώνεται ότι με τον τρόπο αυτό εικονίζονται όροι ή τέρματα[96]

Οι όροι και τα τέρματα συνδέονται γενικά με το χώρο του αθλητισμού, στον οποιο επίσης διακρίθηκε η Αταλάντη Στη συγκεκριμένη όμως παράσταση τόσο η περιβολή της όσο και τα δόρατα της ίδιας και των υπόλοιπων παριστανόμενων μορφών δηλώνουν ότι πρόκειται για την αφήγηση κάποιου επεισοδίου σχετικού με τις κυνηγετικές και όχι με τις αθλητικές της ικανότητες Πώς θα μπορούσε να ερμηνευθεί λοιπόν μια παράσταση της, όπου αποδίδεται ως κυνηγός με το ένα πόδι να στηρίζεται σε ένα αντικείμενο σχετικό με έναν αθλητικό χώρο, Ως υπαινιγμός στις ικανότητές της και ως αθλήτριας[97],

Η παράσταση μιας μελανόμορφης "χαλκιδικής" υδρίας στο Μόναχο[98] φαίνεται να ενισχύει την πιθανότητα αυτή, της εσκεμμένης δηλαδή αναφοράς σε δύο διαφορετικά επεισόδια της ζωής της Αταλάντης Στην παράσταση αυτή, όπως

---

[95] Robinson-Harcum (1930), σ 192-193

[96] Στη Β όψη του κρατήρα στο Wurzburg (MEL 28 *πίν 11B*) για παράδειγμα εικονίζονται τέρματα [ο Langlotz (1932), σ 106 αναφέρεται σε "Zielpfeiler"] στο χώρο της παλαίστρας Αθλητής που στηρίζεται σε τέρμα, όπως η Αταλάντη, παριστάνεται και στη μια εξωτερικη όψη μιας κύλικας ενός μιμητή του Ζωγράφου της Ιένας στη Βοστωνη, Museum of Fine Arts 01 8092 (JEN 67). Για τη γενικότερη σημασία τους, πρβλ McPhee (1976), σ 387 αρ 18

[97] Για την Αταλάντη αθλήτρια, βλ Arrigoni (1985), κυρίως σ 58 κ ε , Bérard (1986), σ 195-202 και Ley (1990), σ 31-72

[98] Πρόκειται για την παράσταση μιας "χαλκιδικής" υδρίας από το Vulci στο Μοναχο, Staatliche Antikensammlungen 596 [Rumpf (1927), σ 11 αρ 7, πίν 26 LIMC II (1984), σ 946 λ Atalante 74 (Boardman, J)] που χρονολογείται γύρω στο 540 π Χ και αποδίδεται στον Ζωγράφο των Επιγραφών Η ύπαρξη στοιχείων αφήγησης δυο διαφορετικών επεισοδίων της ζωής της Αταλάντης δεν αποτελεί βέβαια κάτι παράξενο, καθώς όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Bérard (1988), σ 280-284 στο πρόσωπο της έχουν συγκεραστεί πολλές φορές στοιχεία της αθλήτριας, της κυνηγού και της γυναίκας

παρατήρησαν και οι Boardman και Schnapp, αν και το κυριο θέμα αποτελεί η πάλη της με τον Πηλέα, με την απόδοση σε δεύτερο επίπεδο ανάμεσα στις δύο αντωπές πρωταγωνιστικές μορφές της κεφαλής ενός κάπρου γίνεται ταυτόχρονα μια έμμεση δήλωση και στη νικηφόρο συμμετοχή της νέας στη θήρα του Καλυδωνίου κάπρου Σύμφωνα με τη λογική αυτή και στην παράσταση του αμφορέα στο Τορόντο (MEL 3 *πίν 1Γ*) θα μπορούσε, κατά συνέπεια, να υποτεθεί ότι πρόθεση του καλλιτέχνη αποτελούσε η αναφορά σε ένα δεύτερο επεισόδιο της ζωής της πρωταγωνίστριας, που συνδύαζε κυνηγετικές και αθλητικές ικανότητες[99]

Στενή συγγένεια προς τον αμφορέα του Τορόντο (MEL 3 *πίν. 1Γ.Δ*) φαίνεται να έχει ο αμφορέας της Αθήνας (MEL 2 *πίν 1Ε*)[100] Από τις τέσσερις μορφές κυνηγών που συμπληρώνουν το χώρο της παράστασης της Α όψης του[101], καμιά δεν αξίζει ιδιαίτερη αναφορά, ενώ και ο τρόπος ανάπτυξης των μορφών στο χώρο δε διαφέρει σε γενικές γραμμές από εκείνον στον κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν. 6Α*)[102] Αξίζει να σχολιαστεί όμως η παράσταση της Β όψης του αμφορέα (MEL 2 *πίν 1Ε*), όπου εικονίζονται τρεις μορφές νέων. Ο Deffner[103] υπέθεσε ότι παριστάνεται το ίδιο θέμα και στις δύο όψεις και αναγνώρισε στην Β όψη κάποιους

---

[99] Η Paul-Zinserling (1994), σ 69 διατυπώνει την άποψη ότι το τέρμα αποτελεί επιπλέον ένα αντικείμενο που σηματοδοτεί έναν σκοπό που έχει ήδη επιτευχθεί Σύμφωνα με την παραπάνω άποψη, και εφόσον στη δεδομένη παράσταση (MEL 3 *πίν 1Γ*) το αντικειμενο που εικονίζεται είναι ένα αγωνιστικό τέρμα και όχι ένας απλός όρος, τότε θα μπορούσε να διατυπωθεί η υπόθεση ότι εδώ πρόθεση του αγγειογράφου ήταν να δηλώσει έμμεσα ότι ο σκοπός της συγκέντρωσης των κυνηγών στην Καλυδώνα (δηλ. η θανάτωση του κάπρου) έχει επιτευχθεί με νικήτρια την Αταλάντη, που για το λόγο αυτό εικονίζεται να στηρίζεται σε ένα τέρμα, σύμβολο εδώ του νικηφόρου κυνηγιού.

[100] Για τους δύο αυτούς "δίδυμους" (σύμφωνα με το σχήμα και την παραπληρωματική τους διακόσμηση) αμφορείς του Ζωγράφου M_2, βλ αναλυτικότερα σ 8 κ.ε

[101] Στις μορφές της Αταλάντης και των Διοσκούρων γίνεται αναφορά παρακάτω.

[102] Ο αριθμός των παριστανόμενων μορφών είναι ο ίδιος, επτά Όμοιος είναι και ο τρόπος απόδοσης τους Η μοναδική διαφορά ανάμεσα στα δύο αγγεία εντοπίζεται στον τρόπο απόδοσης των μορφών κάτω από τις λαβές Αυτές στον κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν 6Β*) φαίνεται να κινούνται με γοργό βήμα, όπως δηλώνεται με τον έντονο διασκελισμό τους, ενώ οι αντίστοιχες στον αμφορέα της Αθήνας (MEL 2 *πίν 1Ε*) εντάσσονται με τη στάση τους ομαλότερα στο σύνολο των υπόλοιπων κυνηγών.

[103] Deffner (1924), σ. 113, 116-117. Κανείς άλλος μελετητής δεν ασχολήθηκε με τις παραστάσεις των νέων κυνηγών στη Β όψη των αγγείων και την θεματολογικά πιθανή σύνδεσή τους με τις παραστάσεις της Α όψης

ακόμη συγκυνηγούς της Αταλάντης Πράγματι, με κριτήριο το μεγέθος και κυρίως τα ενδύματα και τις κινήσεις[104] τους διαπιστώνεται ότι οι μορφές της Β όψης δε διαφέρουν από τις αντίστοιχες της Α και επομένως μπορούν κάλλιστα να είναι μορφές συγκυνηγών της Αταλαντης

Ανάλογο περιεχόμενο φαίνονται να έχουν οι Β όψεις δύο ακόμη αγγείων, του αμφορέα στο Τορόντο (MEL 3 *πίν 1Δ*) και μιας πελίκης στο Παρίσι, Musée du Louvre Cp 10853 (MEL 8 *πίν 3Β*) Στον αμφορέα του Τορόντο (MEL 3 *πίν 1Δ*) εικονίζονται τρεις νέοι, που είναι κυνηγοί κατά τα φαινόμενα, εφόσον ο μεσαίος θεωρηθεί ότι κρατά δύο δόρατα Οι στάσεις και οι χειρονομίες τους επαναλαμβάνονται με μικρές παραλλαγές και στις αντίστοιχες μορφές της πελίκης στο Παρίσι (MEL 8 *πίν. 3Β*) Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθεί και η παρεμφερής λεπτομερέστερη παράσταση που κοσμεί την Α όψη ενός κιονωτού κρατήρα του Ζωγράφου M_2 στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 733 (MEL 16 *πίν 9Α*), όπου εικονίζονται συνολικά πέντε κυνηγοί[105] Θα μπορούσε λοιπόν κανείς, κρίνοντας από τις πολλές ομοιότητες στον τρόπο απεικόνισης των μορφών αυτών με τις μορφές που σχολιάστηκαν παραπάνω, να προχωρήσει στη διατύπωση της υπόθεσης ότι σε όλες τις περιπτώσεις πρόκειται για παραστάσεις κυνηγών του Καλυδωνίου κάπρου[106] Κάτι τέτοιο δεν είναι και τόσο απίθανο, από τη στιγμή που οι απεικονίσεις του θέματος του συγκεκριμένου κυνηγιού στις αρχές του 4ου αι. π.Χ προέρχονται σύμφωνα με τα μέχρι σήμερα γνωστά δεδομένα αποκλειστικά και μόνο από ένα κεραμικό εργαστήριο, αυτό του Ζωγράφου του Μελεάγρου

---

[104] Ειδικότερα ο κεντρικός νέος θυμίζει τις ανάλογες μορφές κυνηγών που καταλαμβάνουν το χώρο κάτω από τις λαβές στον ελικωτό κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν 6Β*), ή το νέο που βρίσκεται μπροστά από τους δύο έφιππους κυνηγούς στην υδρία του Ruvo (MEL 77 *πίν 27Α*)

[105] Μεγάλες αναλογίες παρουσιάζει και η παράσταση ενός δεύτερου κιονωτού κρατήρα του ίδιου αγγειογράφου στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina (MEL 20 *πίν 9Β*), όπου για την απόδοση των τεσσάρων παριστανόμενων μορφών χρησιμοποιούνται οι ίδιοι εικονογραφικοί τύποι

[106] Αναφορικά με τον προσδιορισμό της ταυτότητας της κεντρικής καθιστής μορφής μπορούν να διατυπωθούν δύο υποθέσεις είτε ότι κατ΄ αντιστοιχία με την παράσταση της Α όψης πρόκειται για τον Μελέαγρο [την πρόταση αυτή είχε ήδη διατυπώσει ο Deffner (1924), σ 116] είτε ότι παριστάνεται ο Θησέας, καθώς η Αταλάντη αποτελούσε κατά κάποιο τρόπο ό,τι αποτελούσε και ο Θησέας ή ο Ηρακλής για τον κόσμο των ανδρών [βλ Seltman (1950), σ 297]

Για να ενισχυθεί η υπόθεση της θεματολογικης συνάφειας ανάμεσα στις παραστάσεις των δύο οψεων ορισμένων αγγείων του συγκεκριμένου εργαστηρίου[107] αξίζει στο σημείο αυτό παρενθετικά να σχολιαστούν και οι παραστάσεις στη Β όψη του καλυκωτού κρατήρα στο Wurzburg (MEL 28 *πίν 11Β*) και του ελικωτου κρατηρα στη Βιέννη (MEL 13 *πίν 6Α*) Στον κρατήρα στο Wurzburg στο χωρο μιας παλαίστρας[108] εικονίζονται τρεις αθλητές και ένας Έρωτας. Πρόκειται για τον Έρωτα που τιμούσαν στα γυμνάσια[109], βωμός του οποίου βρισκόταν και στην Ακαδημία[110], σε μια πραγματικά σπάνια παράσταση[111] Συγκεκριμένα εικονίζεται τη στιγμή που πλησιάζει για να στεφανώσει τον νικητή αθλητή που στέκεται απέναντί του, ενώ παριστάνονται δύο άλλοι συναθλητές του Ο τρόπος που εικονίζεται παραπέμπει βέβαια σε ανάλογες παραστάσεις με Νίκες που πλησιάζουν για να στεφανώσουν κάποιον νικητή αθλητή[112] Το κοινό στοιχείο που φαίνεται όμως να συνδέει τις

---

[107] Εφόσον δεχτεί βέβαια κανείς ότι η επιλογή των θεμάτων στις δύο όψεις ενός αγγείου δεν γίνεται σε όλες τις περιπτώσεις τυχαία από τον αγγειογράφο

[108] Στο χώρο μιας παλαίστρας παραπέμπει η απεικόνιση των δύο τερμάτων, των δύο αρυβάλλων και της στλεγγίδας που κρατά ο ένας νέος Για παραστάσεις νέων σε παλαίστρα, βλ γενικά Arias-Hirmer (1960), σ 101 Zapheiropoulou (1970), σ 432-433 Ειδικά για ανάλογες παραστάσεις των αρχών του 4ου αι από το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας, βλ Paul-Zinserling (1994), σ 58-63, 68-70

[109] Πρόκειται για τον Έρωτα που σχετίζεται με τον κόσμο των ανδρών [βλ Greifenhagen (1957), σ 53-67] και τον οποίο τιμούσαν ιδιαίτερα στα γυμνάσια Μαρτυρίες για απόδοση τιμών σε αυτόν υπάρχουν για το παλιό Γυμνάσιο της Ήλιδας και το Γυμνάσιο της Σάμου [βλ Olshausen (1979), σ 22 σημ 20 LIMC III (1986), σ 851 λ Eros (Hermary, A , Cassimatis, H , Vollkommer, R)]

[110] Μπροστά από το Γυμνάσιο στην περιοχή της Ακαδημίας, όπως αναφέρει ο Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές 13 609d, βρισκόταν ένας βωμός με το όνομα του Χάρμου στη σχετική αναθηματική επιγραφή Ο Χάρμος σύμφωνα με τον Παυσανία, I 30 1 ήταν ο πρώτος που έστησε βωμό προς τιμήν του Έρωτα Βλ σχετικά Judeich, W , Topographie von Athen, Munchen 1931 σ 66

[111] Η μοναδική ανάλογη παράσταση με δύο Έρωτες να στεφανώνουν αθλητή που συμμετείχε σε αγώνισμα πιθανότατα των Παναθηναίων απαντάται σε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα της ίδιας εποχής στο Παρίσι, Musée du Louvre G 528 [Metzger (1951), σ 358 αρ 31, πίν 47 3 LIMC III (1986), σ 912 λ Eros 718 (Hermary, A , κ α)]

[112] Για ανάλογες παραστάσεις, βλ LIMC VI (1992), σ. 876-878, λ Nike 315-332 (Goulaki-Voutira, A) Μεγάλη ομοιότητα παρουσιάζει ειδικά με την παράσταση της εξωτερικής όψης μιας ερυθρόμορφης κύλικας της Ομάδας ΥΖ στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum IV 91 [ARV^2 1524, 1 CVA Wien ι (1951), σ 26, πίν 29 LIMC VI (1992), σ 877 λ Nike

παραστασεις των δύο όψεων του κρατήρα στο Wurzburg πρέπει να είναι η απεικονιση της νίκης, κυνηγετικης και αθλητικης αντίστοιχα[113] Ένας δεύτερος συσχετισμός που θα μπορούσε να γίνει είναι της ταυτόχρονης υπόμνησης σε δύο μορφές του Έρωτα[114], τον ετεροφιλοφυλικο και τον ομοφιλοφυλικό

Επιστρεφοντας στα αγγεία του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, όπου παρουσιάζονται επεισόδια σχετικά με την Αταλάντη και τον Μελέαγρο, στον κατάλογο των σχετικών έργων θα μπορούσε πιθανότατα να προστεθεί και η παρασταση δύο θραυσμάτων ενός κρατήρα στη Λειψία, Universitat T 686 (MEL 72 *πίν 24A*), που δυστυχώς χάθηκαν κατά τη διάρκεια του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου[115]

---

322 (Goulaki-Voutira, A)] Στην παράσταση της κύλικας αυτής μια Νίκη πλησιάζει για να στεφανώσει τον αθλητή που βρίσκεται απέναντί της, ενώ ανάμεσά τους διακρίνεται ξανά ενα τέρμα

[113] Χώρους πρόκλησης και διάκρισης των ανδρών αποτελούσαν, ως γνωστόν, οι αθλητικοί χώροι, τα πεδία της μάχης και τα δάση [πρβλ Reeder (1995), σ 27] Για το λόγο αυτό και οι νεκροί αποδίδονται συνήθως ως αθλητες, οπλίτες ή κυνηγοί [βλ Stupperich (1977), σ 116 Thimme, J , Die Stele der Hegeso als Zeugnis des attischen Grabkultes, AntK 7 (1964), σ 17 Paul-Zinserling, V , Zum Menschenbild im klassischen attischen Grabrelief, Klio 56 (1974), σ 369 κ.ε Της ίδ (1994), σ 60]

[114] Όπως ήδη αναφέρθηκε στην εξέταση του θέματος της Α όψης η παρουσία του Έρωτα που παίζει με το λαγό αποτελεί υπαινιγμό για τον ερωτικό χαρακτήρα της σχέσης που συνέδεε τις πρωταγωνιστικές μορφές του Μελεάγρου και της Αταλάντης Σε ό,τι αφορά τον ομοφυλοφιλικό έρωτα, αν και, σύμφωνα με τις παραστασεις, δεν προβάλλεται τόσο έντονα στην κλασική περίοδο όσο στην αρχαϊκή, εξακολουθεί να υφίσταται Το νέο περιεχόμενο του "ἔρωτος παιδικοῦ" σχολιάζει διεξοδικά ο Πλάτωνας τόσο στον "Φαίδρο" όσο και στο "Συμπόσιο", όπου αναφέρει αποφθεγματικά, 178c·

" μεῖζόν ἐστιν ἀγαθόν εὐθὺς νέῳ ὄντι ἢ ἐραστὴς χρηστος καὶ ἐραστῇ παιδικά . "

Ειδικότερα ο χώρος της παλαίστρας ευνοούσε την ανάπτυξη τέτοιων σχέσεων Χαρακτηριστικό και άξιο αναφοράς, καθώς κινείται στο κλίμα της κωμικής υπερβολής και σάτυρας και επιπλέον γιατί χρονικά δεν απέχει πολύ από την παράσταση του κρατήρα στο Wurzburg (MEL 28 *πίν 11B*), είναι ένα σχόλιο του Αριστοφάνη στην Ειρήνη 762 κ ε για κάποιον που "παλαίστρας περινοστῶν παῖδας ἐπείρων" Για περισσότερες αναφορές αρχαίων συγγραφέων στο κλίμα που επικρατούσε στα γυμνάσια, βλ Dover (1978), σ 54

[115] Στη διάθεση των σημερινών μελετητών βρίσκονται ένα σύντομο κείμενο σε ενα προπολεμικό κατάλογο των εκθεμάτων της συλλογής του Πανεπιστημίου (σημαντικό

Λαμβάνοντας υπόψη κανείς το έργο και τις αρχές του συγκεκριμένου εργαστηρίου, θα τοποθετούσε την καθιστή μορφή με τον έντονα διακοσμημενο χιτωνισκο στο κέντρο της παράστασης, πλαισιώμενη από τις μορφές γυμνών νέων. Η τοποθέτηση των δυο θραυσμάτων δίπλα-δίπλα για τη φωτογράφιση φαίνεται όμως σύμφωνα με αυτήν τη λογική να έγινε τυχαία, καθώς ο νέος του δεύτερου θραύσματος, εφόσον ανήκει στην ίδια όψη του κρατήρα, για να μπορεί να παρακολουθεί την κεντρική καθιστή μορφή θα πρέπει να βρισκόταν αριστερά της Σύμφωνα με τις παραστάσεις του θέματος που έχουν δημοσιευτεί μέχρι σήμερα, αυτή η καθιστη κυνηγετική μορφη θα μπορούσε κάλλιστα να είναι η μορφή της Αταλάντης

Μια δεύτερη παράσταση που μπορεί, με απόλυτη αυτήν την φορά βεβαιότητα, να προστεθεί στον κατάλογο των παραστάσεων της κυνηγού Αταλάντης κοσμεί την Α όψη της πελίκης στο Παρίσι, Musée du Louvre Cp 10853 (MEL 8 *πίν 3A*) Η λακωνική περιγραφή των παραστάσεων των δύο όψεων από τον Beazley[116] και η ύπαρξη φωτογραφίας της Β μόνο όψης στο αρχείο του στην Οξφόρδη (*πίν 3B*) δυσχεραίνουν την αποκάλυψη της ταυτότητας των παριστανόμενων μορφών Η άμεση οπτική επαφή με την πελίκη[117] αποκάλυψε όμως ότι ανάμεσα στους "ώριμους άνδρες και τους νέους" που ανέφερε ο Beazley κρύβεται και μια γυναικεία μορφή! Συγκεκριμένα στην κατώτερη ζώνη της παράστασης της Α όψης η μορφή, της οποίας διατηρούνται τμήματα των ποδιών, του αριστερού καρπού και του κεφαλιού, δεν μπορεί παρά να είναι γυναικεία, όπως προδίδει η χαρακτηριστική της κόμμωση[118] Πρόκειται για μια μοναδική εκδοχή του θέματος, όπου η οργάνωση των

κυρίως γιατί αναφέρει τις διαστάσεις των δύο θραυσμάτων) και μια φωτογραφική τους αποτυπωση στο αρχείο του Beazley στην Οξφόρδη

[116] " A, (men and youths) B, (youths)" Βλ σχετικά ARV² 1411, 45

[117] Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τη Μ Denoyelle, καθώς μου επέτρεψε γενναιόδωρα να δω και το αδημοσίευτο και αταύτιστο υλικό των αποθηκών του Μουσείου του Λούβρου, που χρονικά εντασσόταν στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης Η συγκεκριμένη πελίκη εκτός από την αναφορά της στον κατάλογο των ερυθρόμορφων αγγείων του Beazley (ARV² 1411, 45) παραμένει αδημοσίευτη

[118] Η κόμμωση αυτή μας θυμίζει και το πολύ μεταγενέστερο σχετικό σχόλιο του Οβιδίου, Μεταμορφώσεις 8 319

"crinis erat simplex, nodum collectus in unum"

μορφών στο χώρο γίνεται με διαφορετικό τρόπο από εκείνον στις υπόλοιπες γνωστές παραστάσεις που ήδη εξετάστηκαν. Επίσης, το ενδιαφέρον δε φαίνεται να επικεντρώνεται αποκλειστικά στο πρόσωπο της Αταλάντης αλλά επιπλέον και στα πρόσωπα του γενειοφόρου άνδρα και του νέου συνομιλητή του στην πάνω ζώνη όπως επίσης και σε εκείνο του καθιστού νέου στα δεξιά της ηρωίδας[119]. Στο πρόσωπο του γενειοφόρου πρέπει να εικονίζεται ο Οινέας[120] και στο πρόσωπο του συνομιλητή του πιθανότατα ο γιος του ο Μελέαγρος. Στην τρίτη επίσης σημαντική, όπως προδίδεται από τα έντονα διακοσμημένα ενδύματά της, μορφή της παράστασης του καθιστού νέου δίπλα στην Αταλάντη μπορεί να υποθέσει κανείς ότι παριστάνεται ένας από τους Διόσκουρους ή ο Θησέας[121].

Μια μορφή κυνηγού με εμφανείς ομοιότητες (ιδιαίτερα ως προς την απόδοση της κίνησης και την ενδυματολογία) με αυτήν της Αταλάντης, όπως θα πρέπει να παριστανόταν στην παράσταση της πελίκης του Λούβρου (MEL 8 *πίν. 3Α*), μπορεί κάλλιστα να αναγνωριστεί στο θραύσμα μιας λεκανίδας στην Αθήνα, Μουσείο Αγοράς – Συλλογή Πνύκας 128 (MEL 83 *πίν. 24Β*). Στο θραύσμα αυτό εκτός από την κύρια μορφή διακρίνεται και τμήμα του ιματίου μιας δεύτερης καθιστής μορφής τοποθετημένης σε υψηλότερο επίπεδο. Το γεγονός ότι η κύρια μορφή φέρει χλαμύδα στους ώμους παραπέμπει βέβαια περισσότερο σε μορφές ανδρών κυνηγών[122]. Όμως στον αμφορέα του Τορόντο (MEL 3 *πίν. 1Γ*) και, όπως προδίδει η

Το σχόλιο αυτό περιγράφει με τον καλύτερο τρόπο την κόμμωση της ηρωίδας όχι μόνο στην παράσταση της πελίκης του Λούβρου αλλά γενικότερα σε όλες τις παραστάσεις της Αταλάντης-κυνηγού στα αγγεία του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου.

[119] Σύμφωνα με τα όσα ισχύουν για τις συνθέσεις του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (και την αρχή της συμμετρίας ειδικότερα), στο μη σωζόμενο τμήμα της συγκεκριμένης πελίκης θα περίμενε κανείς να εικονίζεται ένα ακόμη ζευγάρι, με έναν καθιστό και έναν γερμένο δίπλα του νέο.

[120] Βλ. σχετικά και τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω για την ερμηνεία της αντίστοιχης γενειοφόρου μορφής στην παράσταση της Β όψης του ελικωτού κρατήρα στη Βιέννη (MEL 13 *πίν. 6Α*).

[121] Για την αναγνώριση ενός από τους δύο Διόσκουρους δίπλα στην Αταλάντη, πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω για τις παραστάσεις του αμφορέα στην Αθήνα (MEL 2 *πίν. 1Ε*) και του κρατήρα στη Βιέννη (MEL 13 *πίν. 6Α*), ενώ για την αναγνώριση του Θησέα πρβλ. την παράσταση του κρατήρα στο Würzburg (MEL 28 *πίν. 11Α*).

[122] Η μορφή του νέου μπροστά από τους έφιππους Διόσκουρους στην υδρία στο Ruvo (MEL 77 *πίν. 27Α*) είναι ανάλογη με αυτήν του νέου στη Β όψη του αμφορέα στην Αθήνα (MEL

διατήρηση του αριστερού της ώμου, πιθανότατα και στην πελίκη του Λούβρου (MEL 8 *πίν. 3A*), μπορεί να παριστάνεται με χλαμύδα και η Αταλάντη[123]. Για το λόγο αυτό μπορεί να θεωρηθεί ότι στη μορφή του θραύσματος της λεκανίδας στην Αθήνα εικονίζεται κάποιος από τον κύκλο των κυνηγών του κάπρου της Καλυδώνας, ενός θέματος που επανειλημμένα απασχόλησε το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου στις αρχές του 4ου αι. π.Χ.[124]

Από την συνολική εξέταση των παραστάσεων αυτών προκύπτει καταρχήν ότι σε όλες κυριαρχεί σταθερά η μορφή της Αταλάντης[125]. Η ηρωίδα εικονίζεται με δόρατα και όχι με τόξο και με τη συνοδεία των σκυλιών της, όπως την περιέγραφε ο Ευριπίδης[126]. Η μορφή του Μελεάγρου διακρίνεται σε πρωταγωνιστική θέση δίπλα σε αυτήν της Αταλάντης στις παραστάσεις της υδρίας στο Ruvo (MEL 77 *πίν. 27A*) και του κρατήρα στο Würzburg (MEL 28 *πίν. 11A*), πιθανότατα και στις αμιγείς παραστάσεις ανδρών κυνηγών στους κιονωτούς κρατήρες της Βιέννης (MEL 16 *πίν. 9A*) και της Ferrara (MEL 20 *πίν. 9B*) και στη Β όψη του αμφορέα στο Τορόντο (MEL 3 *πίν. 1Δ*). Τέλος, σε πολλές από αυτές τις παραστάσεις σημαντικός φαίνεται να είναι ο ρόλος των Διοσκούρων, η αναγνώριση των οποίων γίνεται με σχετική

---

2 *πίν. 1E*) και με εκείνες των νέων στο χώρο κάτω από τις λαβές στον κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν. 6B*).

123 Και ο Οβίδιος, Μεταμορφώσεις 318 σχολιάζοντας τα ενδύματα της Αταλάντης αναφέρει ότι φορούσε χλαμύδα που πορπωνόταν στο κέντρο της.

124 Με την αναγνώριση στην παρούσα εργασία κυνηγών που μετείχαν στη θήρα του κάπρου της Καλυδώνας σε τέσσερις επιπλέον παραστάσεις (εκτός από τις πέντε ήδη γνωστές από τη σχετική βιβλιογραφία) οι σχετικές παραστάσεις των αρχών του 4ου αι. ανέρχονται συνολικά στις εννιά.

125 Η χρήση του συμβατικού ονόματος "Ζωγράφος του Μελεάγρου" για τον αγγειογράφο και το εργαστήριό του, όπου εντοπίζονται αποκλειστικά και μόνο οι παραπάνω παραστάσεις, μπορεί να δικαιολογηθεί από την πλευρά του Beazley μόνο εφόσον ληφθεί υπόψη ότι το όνομα της Αταλάντης το είχε ήδη χρησιμοποιήσει στην περίπτωση της Ομάδας της Αταλάντης, μιας ομάδας της μελανόμορφης αγγειογραφίας, στην οποία περιλαμβάνονται τέσσερις υδρίες και ένας λέβης [ABV 91. Para 34. Addenda^2 25].

126 Από τον Ευριπίδη TGF απόσπ. 530 αναφέρεται χαρακτηριστικά:

"...Κύπριδος δὲ μίσημ', Ἀρκὰς Ἀταλάντη, κύνας καὶ τόξ' ἔχουσα... "

Και στις "Μεταμορφώσεις" του Οβίδιου 8.320-321 και 8.380-381, ο οποίος κατά γενική ομολογία επηρεάστηκε βαθύτατα από την αντίστοιχη περιγραφή του Ευριπίδη, η Αταλάντη φέρει τόξο και βέλη και συνοδεύεται από τους σκύλους της.

βεβαιότητα στην περίπτωση της υδρίας στο Ruvo (MEL 77 *πίν. 27Α*). Με σχετικά μικρότερη ασφάλεια αναγνωρίζονται και στις μορφές των άλλων παραστάσεων, να πλαισιώνουν αντίστοιχα την Αταλάντη ή τον Μελέαγρο.

Οι παραστάσεις αυτές μπορούν να ταξινομηθούν σε δύο ομάδες: σε κάποιες με καθαρά στατικό χαρακτήρα[127] και σε κάποιες άλλες, όπου εισάγεται το στοιχείο της δράσης και της κίνησης. Στην πρώτη ομάδα, που είναι και η πολυπληθέστερη, εικονίζεται κάποια συγκέντρωση. Στη δεύτερη, στην οποία μπορούν να περιληφθούν μόνο οι παραστάσεις στις Α όψεις της υδρίας του Ruvo (MEL 77 *πίν. 27Α*) και της πελίκης στο Παρίσι (MEL 8 *πίν. 3Α*), πρόκειται προφανώς για απεικόνιση κάποιων διαφορετικών επεισοδίων του μύθου. Στο σημείο αυτό διατυπώνεται εύλογα το ερώτημα κατά πόσο μπορεί να προσεγγίσει κανείς με σχετική ακρίβεια αυτά τα επεισόδια και να τα συνδέσει με συγκεκριμένες χρονικές στιγμές της αφήγησης του μύθου. Αν πρόκειται με άλλα λόγια για επεισόδια που διαδραματίστηκαν πριν από το κυνήγι ή μετά από την επιτυχή του έκβαση.

Στη διατύπωση κάποιας υπόθεσης σχετικά με το χρόνο της παράστασης μπορεί να προχωρήσει κανείς στην περίπτωση της υδρίας του Ruvo (MEL 77 *πίν. 27Α*). Εφόσον οι ταινίες που κρατά ο Μελέαγρος στην ανώτερη ζώνη και ο νέος κάτω δεξιά χαρακτηριστούν ως ταινίες που δίνονται σε νικητές[128], τότε πρόκειται κατά πάσα πιθανότητα για τη σκηνή της επιστροφής και της υποδοχής μετά τη νικηφόρο έκβαση του κυνηγιού ορισμένων από τους κυνηγούς. Κάτι ανάλογο φαίνεται να ισχύει και στην παράσταση του αμφορέα στο Τορόντο (MEL 3 *πίν. 1Γ*), όπου η Αταλάντη πατά σε ένα τέρμα. Ένας από τους νέους της Β όψης του ίδιου αμφορέα φαίνεται επίσης να κρατά ταινία νικητή, που ετοιμάζεται μάλλον να δώσει στον καθιστό νέο δίπλα του. Αν αυτή η υπόθεση ισχύει, τότε στηρίζεται με τη σειρά της και η αναγνώριση του Μελεάγρου στη μορφή του καθιστού νέου, αφού σύμφωνα

---

[127] Για τη διατύπωση των συγκεκριμένων παρατηρήσεων εξετάζονται αποκλειστικά οι μορφές που, σύμφωνα με τη θέση τους στην παράσταση, φαίνεται να διαδραματίζουν κάποιο ρόλο, και όχι εκείνες που απλά τοποθετούνται για να συμπληρώσουν τα κενά σημεία της παράστασης, όπως για παράδειγμα στο χώρο κάτω από τις λαβές.

[128] Αναφορές στη "Siegestänie" που κρατά ο νέος μπροστά από τους δύο έφιππους κάνουν οι Sichtermann (1966), σ. 28 και Schnapp (1997), σ. 432. Για τις ταινίες των νικητών γενικότερα, βλ. Κεφαλίδου, Ε., Νικητής. Εικονογραφική μελέτη του αρχαίου ελληνικού αθλητισμού, Θεσσαλονίκη 1996, σ. 55 κ.ε., 62 κ.ε., 69 κ.ε.

με την παράδοση στον Μελέαγρο ανηκε δικαιωματικά ένα μέρος της νίκης, αφού εδωσε το καθοριστικό χτύπημα στον κάπρο[129]

Σε ο,τι αφορά την ταυτότητα των υπόλοιπων παριστανομενων μορφων, διαπιστώνεται ότι σε δυο περιπτώσεις, στον ελικωτό κρατήρα της Βιέννης (MEL 13 *πίν 6Α*) και στην πελίκη του Λούβρου (MEL 8 *πίν 3Α*), εικονίζεται και μια γενειοφορος ανδρική μορφή που μπορεί να ταυτιστεί με τον Οινέα Ανατρέχοντας κανείς στις γραμματειακές πηγές, διαπιστώνει ότι σε μια ανάλογη συγκέντρωση τον μνημονεύει ο Απολλόδωρος Σύμφωνα με το συγκεκριμένο μυθογράφο ο Οινέας, οταν κάλεσε προς βοήθεια τους "ἄριστους ἐκ τῆς Ἑλλάδος", ορίζοντας ως έπαθλο για τον νικητή τη δορά του κάπρου, όπως ταίριαζε στην περίσταση τους δεξιώθηκε και τους περιποιήθηκε για δέκα ολόκληρες ημέρες[130] Σκηνή της φιλοξενίας στο ανάκτορο της Καλυδώνας παρουσία του οικοδεσπότη και του γιου του, του Μελεάγρου, μπορεί κατά συνέπεια να εικονίζεται στον ελικωτό κρατήρα της Βιέννης (MEL 13) και στην πελίκη στο Παρισι (MEL 8 *πίν 3Α*) Στην παράσταση της πελίκης ειδικότερα το περιεχόμενο των επιμέρους συζητήσεων των διαφόρων μορφών θα μπορουσαν να αποτελούν δύο διαφορετικά θεματα το πρώτο σχετίζεται με τη ληψη αποφάσεων σχετικά με τη θέση του καθενός στο επικείμενο κυνήγι, ενώ το δεύτερο αφορά την εκδήλωση αντιρρήσεων σχετικά με τη συμμετοχή της Αταλάντης Η τελευταία με τη στάση της δηλώνει είτε την κυνηγετική της ετοιμότητα είτε τη διάθεση της να αποχωρησει, όντας προσβεβλημένη από τη διαφωνία του Κηφέα και του Αγκαίου[131] κατά τη διάρκεια της δέκατης ημέρας της συγκέντρωσής τους στο ανάκτορο της Καλυδώνας

---

[129] Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη Ι 70

" τον δὲ κάπρον πρωτη μὲν Ἀταλαντη εἰς τα νῶτα ἐτόξευσε, δευτερος δὲ Αμφιαραος εἰς τὸν ὀφθαλμόν· Μελέαγρος δὲ αὐτον εἰς τὸν κενεῶνα πλήξας ἀπέκτεινε "

[130] Απολλόδωρος, Βιβλιοθήκη 1 66 κ ε Είναι λογικό να εχουν κληθεί οι πιο ικανοι και έμπειροι ("ἄριστοι") νέοι κυνηγοι, καθώς το κυνήγι καπρου ηταν ένα απο τα δυσκολότερα [βλ Ξενοφώντας, Κυνηγετικός 10 Οβίδιος, Μεταμορφώσεις 8.299-300]

[131] Ο Κηφέας και ο Αγκαίος, που διαφώνησαν, αναφέρονται από τον Απολλόδωρο ως Αρκάδες γιοι του Λυκούργου Ως γιος του Λυκούργου αναφέρεται όμως και ο Ίασος η Ιάσιος, ο πατέρας της Αταλάντης [βλ RE XVII (1914), 783 λ Iasos (Weicker)] Κατα συνέπεια οι Κηφέας και Αγκαίος πρέπει να ήταν σύμφωνα με κάποια τοπική αρκαδικη παράδοση οι θείοι της Αταλάντης από την πλευρά του πατέρα της!

Βέβαια, οι Οινέας και Μελέαγρος λογικά πρέπει να δεξιώθηκαν όσους συμμετείχαν στο κυνήγι και μετά το αίσιο τέλος του. Αν και κάτι τέτοιο δε μαρτυρείται από τις πηγές, υπάρχουν παραστάσεις συμποσίου σε ρωμαϊκές σαρκοφάγους[132], στις οποίες αναγνωρίζονται οι μορφές της Αταλάντης, του Μελεάγρου και των Διοσκούρων, με το σκοτωμένο ζώο να διακρίνεται στο βάθος. Αυτές οι παραστάσεις οδήγησαν τη Woodford στην επιφυλακτική διατύπωση της πρότασης ότι και στα αγγεία του 4ου αι. π.Χ. σε όλες τις περιπτώσεις εικονίζονται συγκεντρώσεις των κυνηγών μετά το κυνήγι[133]. Στην περίπτωση της υδρίας στο Ruvo (MEL 77 *πίν. 27Α*) και του αμφορέα στο Τορόντο (MEL 3 *πίν. 1Γ*) οι λεπτομέρειες στον τρόπο αφήγησης φαίνεται πράγματι να ενισχύουν μια τέτοια υπόθεση. Όμως στην παράσταση της πελίκης στο Παρίσι (MEL 8 *πίν. 3Α*), σύμφωνα με την αναφορά του Απολλοδώρου που αναφέρθηκε παραπάνω και με τον τρόπο απόδοσης του θέματος, φαίνεται ότι πρόκειται για την απεικόνιση της διαφωνίας των κυνηγών σχετικά με την παρουσία της Αταλάντης πριν την αναχώρηση για το κυνήγι. Για τις υπόλοιπες παραστάσεις του θέματος δεν μπορεί να διατυπωθεί καμιά υπόθεση σχετικά με το χρόνο αφήγησης, καθώς αυτές δεν προσφέρουν κανένα στοιχείο που να ενισχύει τη μια ή την άλλη άποψη.

Σε ό,τι αφορά τα σχήματα των αγγείων που διακοσμούνται με το συγκεκριμένο θέμα, παρατηρείται ότι στη μεγαλύτερη πλειοψηφία τους πρόκειται για κρατήρες. Καθώς οι κρατήρες ως αγγεία μίξης του κρασιού συνδέονται κυρίως με τα συμπόσια[134], είναι λογικό και αναμενόμενο και τα θέματα διακόσμησής τους να ταιριάζουν με το χαρακτήρα ενός συμποσίου[135]. Το κυνήγι ως θέμα διακόσμησης προτιμάται ιδιαίτερα σε αγγεία συμποσίου της αρχαϊκής περιόδου[136] και συνδέεται με

---

[132] LIMC VI (1992), σ. 427 λ. Meleagros 128-130 (Woodford, S.).

[133] LIMC VI (1992), σ. 418 λ. Meleagros 37-40 (Woodford, S.).

[134] Αργότερα μπορούν εξίσου καλά να δικαιολογηθούν και ως ταφικά κτερίσματα, καθώς ο τάφος συνδέεται ως χώρος με το αιώνιο συμπόσιο [βλ. Isler-Kerenyi, Oakley κ.ά. (1997), σ. 524 κ.ε.].

[135] Για τη σχέση της εικονογραφίας των κρατήρων με τα συμπόσια, βλ. Lissarague, Murray (1990), σ. 196 κ.ε. Ειδικά για τον 4ο αι. π.Χ., η πιο χαρακτηριστική περίπτωση είναι αυτή των κωδωνόσχημων κρατήρων με παραστάσεις συμποσίων στην Α όψη τους. Πρβλ. Sini, Palagia (1997), σ. 162.

[136] Isler-Kerenyi, Oakley κ.ά. (1997), σ. 526-527 και ειδικότερα σημ. 37. Schnapp (1997), σ. 290.

το συμποσιο με ποικίλους τρόπους[137] Καταρχήν το κυνήγι αποτελούσε ένα από τα πεδια διακρισης και επίδειξης των ικανοτήτων των νέων, τη στιγμή που και ένα ιδιωτικό συμποσιο οργανωνόταν συνήθως με σκοπό την ανδρική ικανοποίηση Επιπλέον, όπως το κυνηγι σηματοδοτούσε το πέρασμα ενός νέου στον κοσμο των ενηλίκων[138], με αντίστοιχο τρόπο και η συμμετοχή κάποιου σε ένα συμπόσιο "επί κλίνης" συνδεόταν με τη συμπλήρωση του 18ου έτους ηλικίας[139], μετά την οποια σύμφωνα με το νομο απολάμβανε κανείς τα πλήρη δικαιώματα ενός πολίτη Ιδιαιτερα σημαντικό ειναι, τέλος, το γεγονός οτι στις περισσότερες παραστάσεις του 4ου αι π Χ δεν εικονίζονται βίαιες σκηνές κυνηγιού, αλλά σκηνές ήρεμης συγκεντρωσης των κυνηγών Ειδικά οι παραστάσεις, όπου εικονίζονται κάποιοι από τους καλεσμένους του Οινέα και του Μελεάγρου στο ανάκτορο της Καλυδώνας, θεματικά ταιριάζουν στο χαρακτήρα ενός ιδιωτικού συμποσίου που παρέθετε ένας οικοδεσπότης για να τιμήσει τους καλεσμένους του Ορισμένα από τα αγγεια του ύστερου 5ου και του 4ου αι π Χ , κυρίως υδρίες, που φέρουν παραστάσεις κυνηγών του κάπρου της Καλυδώνας και έχουν εμφανή ερωτικό χαρακτήρα θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι θα μπορούσαν να αποτελούν γαμήλια δώρα[140] Κάποιοι από

---

[137] Πρβλ Dentzer (1982), σ 109, 125 Ειδικότερα για τη σύνδεση συμποσίου-κυνηγιού, βλ τις πρόσφατες εργασίες των Schnapp, A , Schmitt, P., Image et societé en Grèce ancienne Les representations de la chasse et du banquet, RA 1982, σ 57-74 Ghedini, F , Caccia e banchetto Un rapporto difficile, RdA 16 (1992), σ 72-88

[138] Για τη συγκεκριμένη σημασία του κυνηγιού, βλ Lonis, R , Guerre et religion en Grece a l' epoque classique, Paris 1979, κυρίως σ 202 Barringer (1996), σ 56 κ ε Για τη σύνδεση του κυνηγιού με το συμπόσιο, βλ ειδικότερα όσα αναφέρει ο Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές I 18a για τη Μακεδονία Σύμφωνα με τον τελευταίο, επιτρεπόταν να συμμετέχουν "επί κλινης" σε δείπνο μόνο όσοι κατάφεραν να τοξεύσουν κάπρο χωρίς τη χρήση διχτυού Ο Κάσσανδρος στην ηλικία των τριανταπέντε ετών συμμετείχε καθιστός, καθώς δεν είχε καταφέρει ακόμη να εκπληρώσει αυτήν την προυπόθεση Η επιτυχής συμμετοχή σε θήρα κάπρου, λοιπόν, αποτελούσε κριτήριο-ένδειξη ενηλικίωσης και συμμετοχής "επί κλίνης" σε ένα συμπόσιο Η σύνδεση του κυνηγιου κάπρου με το συμπόσιο επισημαίνεται τόσο από τον Bremmer, Murray (1990), σ 139 σημ 26 όσο και από την Isler-Kerenyi, Oakley κ ά (1997), σ 536 σημ 37

[139] Για την ηλικία των "επί κλίνης" συμποτών και των υπόλοιπων που απλά παρακολουθούσαν, βλ κυρίως Bremmer, Booth, A , The Age for Reclining and Its Attendant Perils, Slater (1991), σ 105-120

[140] Για την άποψη ότι οι υδρίες που διακοσμούνταν με το θέμα αυτό αποτελούσαν γαμήλια δώρα, βλ παραπάνω σ 134 σημ 212, 168-169 σημ 148-151 Βλ επίσης Barringer (1996), σ 65 (που χαρακτηρίζει το γάμο για τις γυναίκες ως ένα "rite de passage",

τους κρατηρες και τους αμφορείς με ανάλογες παραστάσεις θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν κατά τη διάρκεια ενός γαμήλιου συμποσίου

Η επιλογή της Αταλάντης ως θέματος τόσο από την ποίηση όσο και από τις εικαστικές τέχνες[141] συνεχίστηκε σταθερά για αιώνες αργότερα Οι ασυνήθιστες για το φύλο της αρετές (κάποιοι ιις χαρακτήρισαν "ανδρικές"[142]) και η μοναδική ομορφιά που διεθετε στάθηκαν αφορμή ώστε η μυθική της μορφή να γεννά άλλοτε θαυμασμό και επιθυμία και άλλοτε φόβο Οι άνδρες αναλογιζόμενοι το καταστροφικό τέλος, στο οποίο οδήγησε το σύντροφό της, ήταν αναπόφευκτο να αισθάνονται για αυτήν ποθο και απειλή συνάμα Για το λόγο αυτό και οι αναφορές στο πρόσωπό της τόσο από τους δραματουργους στη θεατρική σκηνή όσο και από τους εικαστικούς καλλιτέχνες θα έπρεπε να ηταν εκείνες ενός προσώπου-παραδείγματος "προς αποφυγήν" για τις σύγχρονες γυναίκες, που αρέσκονταν να ταυτίζονται με τα μυθικά γυναικεία πρόσωπα, τις ερωτικές περιπέτειες των οποίων έβλεπαν στη θεατρική σκηνή και επανειλημμένα συζητούσαν πίσω από τις κλειστές πόρτες του γυναικωνίτη Η ιδεολογία αυτή της κλασικής περιόδου αντικατοπτρίζεται με χαρακτηριστικό τρόπο στο αποσπασμα 522 του "Μελεάγρου" του Ευριπίδη[143] Σύμφωνα με το απόσπασμα αυτό έχει καταστροφικές συνέπειες η διατάραξη της τάξης από τις γυναίκες που, εγκαταλείποντας το γυναικωνίτη και τον αργαλειό τους, αποφασίζουν να ασχοληθούν με τα πολεμικά, όπως τόλμησε η Αταλάντη Στην περίπτωση της θα μπορούσε κάλλιστα να χρησιμοποιηθεί, κατά τη γνώμη μου, και ο χαρακτηρισμός

ανάλογο με εκείνο του κυνηγιού για τους άνδρες) Το θέμα απαντάται επίσης σε τέσσερις λέβητες του μελανόμορφου ρυθμού, ενώ και σε άλλες περιπτώσεις λέβητες διακοσμούνται με γαμήλιες σκηνές [βλ. Stewart, A , Stesichoros and the François Vase, Moon (1983), σ 53-74, κυρίως 69 (που χαρακτηρίζει τους λέβητες ως "wedding gifts par excellence") Barringer (1996), σ 63 κ.ε]

[141] Ανάμεσα στους Ρωμαίους ποιητές, τραγικούς και χρονογράφους, που μνημονεύουν το ζευγάρι Αταλάντης-Μελεάγρου είναι και οι Άκκιος, Οβίδιος, Πλινιος, Σουητώνιος και Υγίνος Για τις αντίστοιχες πολυπληθείς παραστάσεις του θέματος ειδικά σε ρωμαικές σαρκοφαγους αλλά και σε ψηφιδωτά και τοιχογραφίες, βλ παραπάνω σημ 132

[142] Οβίδιος, Μεταμορφώσεις 8 384 κ.ε

[143] Για τη διάθεση της εποχής απέναντι στο γυναικείο φύλο, βλ Powell, A. (εκδ), Euripides. women and sexuality, London/New York 1990 Gregory, J., Euripides and the instruction of the Athenians, Michigan 1991 Harder, R E , Die Frauenrolllen bei Euripides Untersuchungen zu Alkestis, Medeia, Hecabe, Erechteus, Elektra, Troades und Iphigeneia in Aulis, Stuttgart 1993]

"ανδρών μίσημα" στη θέση του "Κύπριδος μίσημα" του απόσπασματος 530 της ίδιας τραγωδίας.

II.4 ΗΡΑΚΛΗΣ

Ο Ηρακλης[1] ηταν γιος του Δια και της Αλκμηνης, της συζυγου του βασιλια της Θηβας Αμφιτρυωνα, λογος για τον οποιο έμεινε γνωστος στην παράδοση και ως Αμφιτρυωνιάδης[2] Τα κατορθώματά του, που ξεκινουν από τη βρεφική ηλικία, ξεπερνούν σε αριθμό εκείνα των υπόλοιπων ηρωων του αρχαίου ελληνικου κοσμου, ενώ στο τέλος της ζωής του ανταμείβεται με την αθανασία και με μια θεση δίπλα στους θεούς του Ολύμπου Πρόκειται για το πρόσωπο εκείνο της ελληνικής μυθολογίας[3] που προτιμήθηκε όσο κανένα άλλο[4] στην αρχαία ελληνικη τέχνη[5]

---

[1] Για τον Ηρακλή γενικά, βλ ML I_2 (1886-1890), 2253-2298, 2901-3023, λ Hercules (Peter, R) RE $VIII_1$ (1912), 550-609 λ Hercules (Bohm, F) RE Suppl III (1918), 910-1121 λ Herakles (Gruppe, O) RE Suppl XIV (1974), λ Herakles 137-196 (Prinz, F) Ειδικά για το ονομα του, βλ RE $VIII_1$ (1912), 524-528 λ Herakles (Zwicker, J) Potscher, W , Der Name des Herakles, Emerita 39 (1971), 169-184 Burkert (1977), σ 322

[2] Ο Όμηρος επανειλημμένα τον αναφέρει ως γιο του Δία και της Αλκμήνης και μόνο μια φορά (Ιλιάδα, Ε 392) ως γιο του Αμφιτρύωνα ενω Αμφιτρυωνιάδη τον αποκαλει ο Ησιοδος, Θεογονια 317

[3] Για την καταγωγή του, βλ Levy, G R , The Oriental Origin of Hercules, JHS 54 (1934), σ 40-53 Piganiol, A , Les origines d'Hercule, Renard, M , (εκδ.), Hommages à Albert Grenier, Bruxelles 1962, σ 1261-1264

[4] Αυτό οφείλεται στην αντιμετώπισή του ως μορφής παραδειγματικής, αρχικά λογω δύναμης και αργότερα από τα τέλη 5ου αι π.Χ κυρίως λόγω της αρετής του Για το θέμα, βλ ενδεικτικα Murray, G , Heracles, "The Best of Men", Greek Studies, Oxford 1946 σ 106-126 Vollkommer, R , Herakles - Die Geburt eines Vorbildes und sein Fortbestehen bis in die Neuzeit, Idea Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle 6 (1987), σ 7-29

[5] Για παραστάσεις από όλο τον κύκλο της ζωής του, επίγειας και "ουράνιας", βλ ML I_2 (1886-1890), 2135-2252, λ Herakles (Furtwangler, A) Flacelière, R , Devambez, P , Heraclès Images et récits, Paris 1966 Fittschen, K , Untersuchungen zum Beginn der Sagendarstellungen bei den Griechen, Berlin 1969, σ 147-152 Brommer, F , Denkmalerlisten zur griechischen Heldensage I Herakles, Marburg 1971 Του ίδ , Vasenlisten zur griechischen Heldensage, Marburg 1973[3], σ 1-209 Uhlenbrock, J P (εκδ), Herakles Passage of the Hero through 1000 Years of Classical Art Excibition at the Edith C Blum Art Institute, Bard College, Annandale on Hudson, March-May 1986, New Rochelle, N Y 1986 Vollkommer (1988), Herakles in the art of Classical Greece, Oxford 1988 LIMC IV (1988), σ 728-838 λ Herakles 1-1696 (Boardman, J , κ α) LIMC V (1990), σ 1-192 λ Herakles 1697-3520 (Boardman, J , κ ά)

Εξαιρετικά ευρεία διάδοση[6] συγκριτικά με εκείνες των υπόλοιπων ηρωων γνώρισε και η λατρεία του[7]

Στην αττική αγγειογραφία γίνεται ιδιαιτερα δημοφιλής ήδη από τα τελη του 7ου αι π Χ [8] Τους αγγειογραφους φαίνεται να απασχολουν μεχρι και τα τελη του 5ου αι π Χ σχεδόν αποκλειστικα οι αθλοι του[9] Ωστόσο, αυτήν την εποχη σημειώνεται μια σαφής αλλαγή στις προτιμήσεις τους Το ενδιαφέρον τους πλέον επικεντρώνεται στην αφηγηση επεισοδίων σχετικών με την απόκτηση των μήλων των Εσπεριδων, την "αποθεωση" - εισαγωγη του στον Όλυμπο, τους γαμους του με την Ήβη και την απόδοση τιμών στο πρόσωπό του θέματα που τελικά επικρατουν και στις παραστάσεις των αρχών του 4ου αι π Χ [10] που εξετάζονται στη συνέχεια

---

6 Ο Ηρακλής λατρευόταν σε διάφορα μέρη της Ελλαδας και κυρίως στη Βοιωτία, τη δυτική και νότια Πελοπόννησο και την Αττική Για τη διάδοση της λατρείας του στον ελληνικό χωρο, βλ ενδεικτικά Vollkommer (1988), χάρτες 3-6 Για τη γενικότερη διάδοση της λατρείας του, βλ Bonnet, C , Jourdaın-Annequın, C , (εκδ), Héraclès d´une rıve a l autre de la Médıterranée Bılan et perspectıves Actes de la table ronde, 15-16 septembre 1989 à l´occasıon du Cınquantenaıre de l´Academıa Belgıca, en Hommage a Franz Cumont, son premıer Presıdent, Bruxelles-Rome 1992

7 Στο ερώτημα που προκύπτει, αν λατρευόταν ως ήρωας ή ως θεός, είναι αδύνατο να δοθεί μια σαφής απάντηση Πρόκειται για ένα ερωτημα που δίχαζε τις απόψεις των μελετητών ήδη από την αρχαιότητα Βλ σχετικά Ηρόδοτος, Ιστορίαι ΙΙ 44 Παυσανιας, Περιήγησις ΙΙ 10,1 Πίνδαρος, Νεμεόνικος 3 22 (ο οποιος παρακαμπτει το πρόβλημα χαρακτηριζοντας τον ως ήρωα–θεό) Για το χαρακτήρα της λατρείας του γενικότερα, βλ Vollkommer (1988), σ 83-85 Leveque, P , Verbanck-Pıérard, A , Héraclès héros ou dıeu, Bonnet-Jourdaın-Annequın (1992), σ 43-65

8 McPhee (1973), σ 233 κ ε

9 Για τα εργα και πάρεργά του γενικά, βλ Robert, C , Dıe gnechısche Heldensage II Dıe Natıonalheroen, Berlın 1921, σ 421-627 Brommer, F , Herakles, dıe zwolf Taten des Helden ın antıker Kunst und Lıteratur, Koln-Wıen 1979[4] Του ίδ , Herakles II Dıe Unkanonıschen Taten des Helden, Darmstadt 1984 Bader, F , Les travaux d´Héraklès et l´ıdeologıe trıpartıe, Bonnet-Jourdaın-Annequın (1992), σ 7-43

10 Οι αθλοι του Ηρακλή εικονίζονται σπάνια στα αττικά αγγεια των αρχών του 4ου αι π Χ Βλ ενδεικτικα τις παραστασεις

α) ενος κρατήρα από το εμπόριο εργων τέχνης του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 1 *πίν 60Β*), όπου εικονίζεται η πάλη του Ηρακλή με τον ταύρο της Κρητης και

β) μιας κύλικας σε μια ιδιωτική γερμανική συλλογή του Ζωγράφου της Ιένας (JEN 30), όπου ο Ηρακλής εικονίζεται να παρουσιάζει τον Ερυμάνθιο κάπρο στον Ευρυσθέα

ΙΙ.4.1 "Αποθέωση" - Εισαγωγή του Ηρακλή στον Όλυμπο

Μετά την άλωση της Οιχαλίας ο Ηρακλής εκτός από τα λάφυρα στέλνει στην Τραχίνα και την Ιόλη και ετοιμάζεται να τελέσει μια μεγαλοπρεπή ευχαριστήρια θυσία προς τιμήν του Δία στο ακρωτήριο Κηναίο της Εύβοιας. Με τον κήρυκά του τον Λίχα ζητά από τη Διηάνειρα να του στείλει μια λαμπρή φορεσιά, ανάλογη της περίστασης. Εκείνη, όταν πληροφορείται ποια είναι η Ιόλη, κυριεύεται από τυφλή ζήλεια. Στην προσπάθειά της να ξανακερδίσει την αγάπη του Ηρακλή θυμάται το μαγικό φίλτρο του Νέσσου, με το οποίο ποτίζει έναν χιτώνα του και του τον στέλνει. Με την μοιραία αυτή πράξη της οδηγεί τον ήρωα στο τέλος της επίγειας ζωής του: τα δηλητηριασμένα με το αίμα του Νέσσου ενδύματα γίνονται ένα με το σώμα του Ηρακλή και του προκαλούν αφόρητους πόνους. Αυτός, για να λυτρωθεί, ζητά να πυρπολήσουν το σώμα του[11]. Στο τέλος, μέσα από τις φλόγες της πυράς προβάλλει αναγεννημένος[12] και οδηγείται στον Όλυμπο για να πάρει τη θέση που του αρμόζει ανάμεσα στους αθανάτους[13].

---

[11] Η πρωιμότερη σαφής γραμματειακή αναφορά στην πυρά του Ηρακλή απαντάται στον 5ο αι. π.Χ. και συγκεκριμένα στις "Τραχίνιες" 1193-1202 του Αισχύλου. Για το μοτίβο της πυράς στις "Τραχίνιες", βλ. αναλυτικά Woodford (1982), σ. 56 κ.ε., 62-69, 72-76. Holt, P., The end of the Trachiniai and the fate of Herakles, JHS 109 (1989), σ. 69-80. Μια σχετική αναφορά γίνεται από τον Αισχύλο και στο μεταγενέστερο έργο του, "Φιλοκτήτης" 1409-1440, όπου η αποθέωση του ήρωα είναι δεδομένη, ενώ στις "Τραχίνιες" κατά παράξενο τρόπο παραλείπεται οποιαδήποτε αναφορά. Την αναλυτικότερη περιγραφή του επεισοδίου που σχετίζεται με την πυρά δίνει ο Απολλοδώρος, Βιβλιοθήκη 2.7.7, ενώ σύντομες αναφορές γίνονται και από τον Διόδωρο 4, 38 και τον Υγίνο, Fab. 242.

Για το θέμα του θανάτου του στην πυρά γενικότερα, βλ. Nilsson, M.P., Der Flammentod des Herakles auf dem Oite, Archiv für Religionswissenschaft 21 (1922), σ. 310-316. Του ίδ., Fire-Festival in Ancient Greece, JHS 43 (1923), σ. 144-148. Stössl, F., Der Tod des Herakles, Zürich 1945 [Διδ. διατριβή]. Marti, B., L'Hercule sur l'Oeta, REL XXVII (1949) σ. 89-210.

[12] Πρβλ. το χωρίο του Πλινίου, Φυσική Ιστορία 35.139, όπου περιγράφοντας ένα χαμένο έργο του Αρτέμωνος με ανάλογη θεματική στη στοά της Οκταβίας στη Ρώμη αναφέρει χαρακτηριστικά:

> "...Herculem ab Oeta monte Doridos exusta mortalitate consensu deorum in caelum euntem."

Το μοτίβο της αναγέννησης μέσα από τη φωτιά ήταν γνωστό από παλαιότερα στην Ανατολή. Υποθέσεις σχετικά με το πότε ακριβώς εισάγεται στο μύθο του Ηρακλή όπως και σχετικά με τη λατρεία του στην περιοχή της Οίτης διατυπώνονται από τον Boardman,

Σύμφωνα με τον Όμηρο ο Ηρακλής ήταν ένας θνητός ήρωας που νικημένος από τη μοίρα τελικά πεθαίνει και οδηγείται στον Άδη, όπου μπορεί κανείς να συναντήσει τη σκιά του[14]. Η πρώτη αναφορά στον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε στο θάνατό του η Διηάνειρα απαντάται στις "Ηοίες" του Ησιόδου[15]. Σε άλλα σημεία του ίδιου ποιήματος ο Ησίοδος τον παρουσιάζει στον Όλυμπο[16], ενώ ο Πίνδαρος του αποδίδει αργότερα το χαρακτηρισμό του "ήρωα θεού"[17]. Το μοτίβο της αποθέωσης του Ηρακλή με την εισαγωγή του στον Όλυμπο αποτελεί ένα "κοινό τόπο" για το σύνολο της γραμματειακής παραγωγής και εξακολουθεί να απαντάται για πολλούς αιώνες αργότερα[18].

Η πορεία στον Όλυμπο πεζή ή με άρμα και η ακόλουθη "αποθέωση" αποτέλεσε ένα από τα πιο συζητημένα θέματα[19] της αττικής αγγειογραφίας, όπου

J., Herakles in Extremis, Böhr-Martini (1986), 127-132. Του ίδ., LIMC V (1990), σ. 132 λ. Herakles.

13 Χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Παυσανία, 3.18.11:

"...Ἀθηνᾶ δὲ ἄγουσα Ἡρακλέα συνοικήσοντα ἀπὸ τούτου θεοῖς...".

14 Ιλιάδα 18, 117-119. Οδύσσεια Λ 601-602. Οι στίχοι στη Νέκυια της Οδύσσειας Λ 602-604, όπου μνημονεύεται ως σύζυγος της Ήβης ανάμεσα στους αθάνατους, θεωρήθηκαν μεταγενέστερες προσθήκες ήδη από την αρχαιότητα. Βλ. σχετικά Page, D.L. Η ομηρική Οδύσσεια (μτφρ. Κ. Πανηγύρη), Αθήνα 1970, σ. 33. Boardman (1986), σ. 127-128, σύμφωνα με τον οποίο πρόκειται για εύρημα του 6ου αι. π.Χ., αττικής πιθανότατα προέλευσης. LIMC V (1990), σ. 122 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.).

15 Ηοίες, απόσπ. 25, 20-25.

16 Ηοίες απόσπ. 25, 26-33. 229, 6-13. Η ίδια αναφορά γίνεται και σε μια μεταησιοδική προσθήκη στη Θεογονία, 950-955.

17 Πίνδαρος, Νεμεόνικος 3.22.

18 Ο Οβίδιος (Μεταμορφώσεις 9, 262-273) αναφέρει χαρακτηριστικά ότι το άρμα του Δία μετέφερε τον Ηρακλή στα αστέρια και ο Λουκιανός (Ερμότιμος 7) ότι ο Ηρακλής πέταξε για τους θεούς.Για μια εκτενή αναφορά και σχολιασμό όλων των γραμματειακών πηγών που σχετίζονται με το θάνατο και την αποθέωση του Ηρακλή, βλ. ML I_2 (1886-1890), 2217-2220, 2235-2236, 2238-2241, 2250 λ. Herakles (Furtwängler, A.). RE Suppl. III (1918), 1082-1090 λ. Herakles (Gruppe, O.). Boardman (1986), σ. 127-132. LIMC V (1990), σ. 121-122 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.).

19 Ανάμεσα στις πολυάριθμες σχετικές μελέτες ξεχωρίζουν αυτές των Mingazzini (1925), passim. Schauenburg (1963), passim. Boardman (1972), passim. Brommer (1973), σ. 159-171. Schefold-Jung (1988), σ. 221-229. Vollkommer (1988), σ. 32-39. LIMC V (1990), σ. 121-132 λ. Herakles 2847-2938 (Boardman, J., κ.ά.).

απαντάται για πρώτη φορά στην αρχαική περίοδο[20] Μέχρι και τα μέσα του 5ου αι π Χ οι αγγειογράφοι αρέσκονται στην απόδοση πολυπροσωπων σκηνών Διάφορες θεότητες[21] είτε συνοδευουν την πομπή του Ηρακλή στον Όλυμπο είτε παρίστανται κατά τη διάρκεια της εκεί υποδοχής του, της οποίας συχνά ηγείται ο ίδιος ο Δίας[22] Σε ό τι αφορά τις παραστάσεις των αρχών του 4ου αι π Χ διαπιστώνεται ότι η αφήγηση γινεται εξαιρετικά περιληπτική και περιορίζεται στην απεικόνιση των βασικών πρωταγωνιστών (κανόνας που ισχύει άλλωστε για το σύνολο των παραστασεων της εποχής αυτης) Το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται σε αυτες είναι του Ηρακλή πάνω σε τέθριππο με ηνίοχο μια Νίκη[23] Η πορεία κίνησης

---

[20] Για κάποια ειδικότερα σχόλια για τις παραστάσεις του 6ου αι π Χ , βλ Verbanck-Piérard, A , Images et croyances en Grèce ancienne représentations de l'apothéose d'Hérakles au VI^{e} siècle, Bérard κ ά (1987), σ 187-199 Πρβλ επίσης Μανακίδου (1994), σ 202-210

[21] Σύμφωνα με τη μαρτυρία του Παυσανία 3 19 5 και στο βωμό του ιερού του Αμυκλαίου Απόλλωνα παριστανόταν ο Ηρακλής να οδηγείται στον ουρανό όχι μόνο από την Αθηνά αλλά και από αλλους θεούς

[22] Τη συχνή παρουσία του Δία μέχρι και τα μεσα σχεδόν του 5ου αι π.Χ σε σκηνές υποδοχής του Ηρακλή στον Όλυμπο ακολουθεί ένα μεγάλο κενό απουσίας του, που διακοπτεται μόνο μια φορά στα τέλη του 5ου αι Πρόκειται για την πραγματικά μοναδικη και ασυνήθιστη για την εποχή παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα από τη θέση Falerii (Civita Castellana) στη Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia 2382 [ARV^{2} 1339, 4 Para 481 Addenda^{2} 367. della Seta (1918), εικ 28,2 CVA Villa Giulia ii (1926), III I d σ 3-4, πίν 1 LIMC V (1990), σ 124 λ Herakles 2870 (Boardman, J , κ ά)] που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Τάλω Για τη συγκεκριμένη παράσταση γίνεται λόγος και στη συνέχεια σ 231 κ ε με αφορμή δύο παραστάσεις με τους γάμους του Ηρακλή με την Ήβη παρουσία του Δία και της Ήρας

[23] Σε δύο παραστάσεις, ενός κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala (UPS 9 *πίν 82Δ*) και ενος που θυμίζει τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 και τον Ζωγράφο του Λονδίνου F1 (LON 17 *πίν 64Α*), στις οποίες στη θέση του ηνιόχου εικονίζεται μια ανδρική μορφή, μπορεί να υποστηριχθεί οτι πρόκειται για τον Ιόλαο Ο Ιόλαος ως ηνίοχος του άρματος του Ηρακλη αποτελεί βέβαια έναν εικονογραφικό τύπο γνωστό κυρίως από πρώιμες απεικονίσεις του επεισοδίου [βλ LIMC V (1990), σ 126 λ Herakles 2878, 2879 (Boardman, J , κ ά)] Η υπόθεση της αναγνώρισής του στις παραστάσεις των δύο αυτών κρατήρων των αρχών του 4ου αι π Χ (UPS 9, LON 17) ενισχύεται και από τη σχεδόν σύγχρονη παράσταση ενός αμφορέα από τον Τάραντα του Ζωγράφου του Τάλω στον Τάραντα, Museo Nazionale 143544 [LIMC IV (1988), σ 801 λ Herakles 1368 (Boardman, J , κ ά) D' Amicis, A , D' Amicis κ ά (1997), σ 123-138, 347, 349-350 CVA Taranto iv (1998), σ 19-21, πίν 27-32], όπου τη μορφή του ηνιόχου συνοδεύει επιγραφή (ΙΟΛΑΟΣ) Αν και η απεικόνιση του Ιολάου ως ηνιόχου του Ηρακλή παραπέμπει νοηματικά σε επεισόδια της

του άρματος είναι σταθερά από δεξια προς τα αριστερα και το κέντρο βάρους της παραστασης κατανέμεται ισομερώς ανάμεσα στον ηνίοχο και τον συνεπιβάτη[24]

Σε πρώτο επίπεδο προβάλλεται σταθερά ο ήρωας, διατηρώντας από τα διακριτικά της επίγειας ζωής του μονο το ρόπαλο Ένα ιμάτιο τυλίγεται γύρω από τους ωμους του[25], από τη θέση του οποίου προδίδεται ότι το άρμα βρίσκεται ήδη σε ταχεία κίνηση[26] Κατά κανόνα εικονίζεται αγενειος[27] και μόνο σε παραστάσεις που αποδίδονται στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 (LON 4 *πίν 60Γ*, LON 6 *πίν 60Α*, LON 7 *πίν 61Δ*) εικονίζεται γενειοφορος[28]

επίγειας ζωής του ήρωα και δεν θα ταίριαζε στο επεισόδιο της εισαγωγής του στον Όλυμπο, όπως παρατηρεί ο Boardman, LIMC V (1990), σ 131 λ Herakles " the dividing line between these classes [terrestrial and divine chariot processions] is not closely definable "

24 Υπάρχουν επιπλέον δύο παραστάσεις αρμάτων, όπου πάνω στο δίφρο εικονίζεται μόνο μια Νίκη ως ηνίοχος Πρόκειται για τις παραστάσεις της Α όψης δύο καλυκωτών κρατήρων, ενός του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 (LO 1 *πίν 58Β*) και ενός που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 7 *πίν 45Α*) αντίστοιχα Στην παρασταση του πρώτου κρατήρα (LO 1), όπου προπομπός του άρματος είναι ο Ερμής, μπορεί να θεωρηθεί ότι εννοείται ως αναβάτης ο Ηρακλής Στην περίπτωση όμως του δεύτερου κρατήρα (ΑΤΗ 7) η απεικόνιση ενός Σατύρου στο ρόλο του προπομπού (*πίν 45Γ*) και ενός δεύτερου Σατύρου ανάμεσα στους δύο ιματιοφορους νέους της παράστασης της Β όψης (*πίν 45Β*) ανάγουν την παράσταση της Α όψης (*πίν 45Α*) στη μυστηριακή σφαίρα του διονυσιακού στοιχείου

25 Στην παράσταση ενός κρατήρα που τοποθετείται κοντά στην Ομάδα της Βουδαπεστης (BUD 3 *πίν 49Γ*) το ιμάτιο καλύπτει το κατώτερο τμήμα του σώματος του ήρωα

26 Η εντύπωση της κίνησης υποβάλλεται και από τον τρόπο, με τον οποίο αποδίδονται τα πόδια των αλόγων του τεθρίππου, ενώ εντείνεται ακόμη περισσότερο με την αποδοση του Ερμή σε έντονο διασκελισμό

27 Με την απεικόνιση του ήρωα αγένειου ο Boardman [βλ LIMC V (1990), σ 131, 184 λ Herakles] θεωρεί ότι απεικονίζεται ο αναγεννημένος ήρωας Δεν θα πρέπει όμως κανεις να ξεχνά ότι την εποχή αυτή και πολλοί άλλοι ήρωες ή θεοί (Απόλλωνας, Ερμης κ α) συχνα εικονίζονται αγένειοι Για τη μετάβαση από τον τύπο του γενειοφόρου στον τυπο του αγένειου Ηρακλή, βλ κυρίως Bérard, C., Héros de tout poil d'Héraklès imberbe a Tarzan barbue, Lissarague-Thelamon (1983), σ 111-118

28 Ο συγκεκριμένος, συντηρητικός για την εποχή του, αγγειογράφος ακολουθούσε εικονογραφικά σχήματα και τύπους που είχαν εκλείψει από καιρό Σε ό,τι αφορά τις "αναχρονιστικές" προτιμήσεις του, πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν για αυτόν παραπάνω σ 101-102 σημ 75-76 με αφορμή μια ανάλογη παράσταση του (LON 11 *πίν 62Γ*)

Η μορφη της Νίκης[29], σε μια ηρεμη εκδοχή του επεισοδίου, εικονίζεται να κρατα σταθερά και τεντωμενα τα ηνία, έχοντας τα δυο της χέρια στο ίδιο ύψος (LON 5 *πίν 60Ε*)[30] Άλλοτε παριστάνεται λιγότερο ευθυτενης να κρατά με το αριστερο της χέρι λυγισμένο προς τα πίσω χαλαρά τα ηνία και με το δεξί το "κέντρο" (LON 4 *πίν 60Γ*)[31] Μέσα απο αυτες τις μικρές διαφοροποιήσεις επιτυγχάνεται η αποδοση ποικιλίας στις σκηνές Ειδικά στις περιπτώσεις, όπου η Νίκη σκύβει μπροστά για να χρησιμοποιήσει το "κέντρο" τη στιγμή που το ένα πόδι του Ηρακλή διακρίνεται σταθερά στον κενό χώρο κατω από το διφρο, ο αγγειογράφος παραπεμπει νοηματικα το θεατή στη στιγμή της γρήγορης αναχώρησης του άρματος, πριν προλάβει ο ήρωας να ανέβει καλα-καλά σε αυτό[32]

Οι παραστάσεις της Νίκης ως ηνιοχου αρματος συναντώνται με μεγάλη συχνοτητα από τα τέλη του 5ου αι π Χ [33] Στην εποχή αυτή της τελικής φάσης του Πελοποννησιακού Πολέμου η παρουσία της στην σύγχρονη τέχνη είναι λογικό να

---

[29] Για τις παραστασεις και τους διαφόρους εικονογραφικούς τύπους της Νίκης κατά εποχή, βλ Isler-Kerenyι, C , Nιke Der Typus der laufenden Flugelfrau ιn archaιscher Zeιt, Erlenbach-Zurιch 1969 Gulakι, A , Klassιsche und Klassιzιstιsche Nιkedarstellungen, Bonn 1981 LIMC VI (1992), σ 850-904 λ Nιke (Moustaka, A , κ ά)

[30] Αναλογες ειναι και οι παραστάσεις των κρατήρων LON 6 (*πίν 60Α*), FER 1/FER 2/FER 3 (*πίν 56Β*) και BUD 3 (*πίν 49Γ*)

[31] Πρβλ τις παραστασεις των κρατήρων LON 7 (*πίν 61Δ*), UPS 2 (*πίν 82Α*) και UPS 9 (*πίν 82Δ*)

[32] Για την κατανόηση του μοτίβου, πρβλ την πληρέστερη παράσταση ενός απουλικού ελικωτού κρατηρα από το Ruvo στο Mιlano, H A Collectιon 260 [RVAp I, σ 417, 13 CVA Mιlano, H A ι (1971), πίν 7-9 LIMC V (1990), σ 129 λ Herakles 2919 (Boardman, J , κ ά)] που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Λυκούργου και χρονολογείται γύρω στο 360-340 π Χ

[33] Για τις παραστάσεις της Νίκης ως ηνιόχου άρματος αυτήν την εποχή, βλ McPhee (1973), σ 201 κ ε Του ίδ (1987), σ 290 αρ 44 Στο LIMC VI (1996), σ 900 λ Nιke (Moustaka, A , κ ά) διατυπώνεται η υπόθεση ότι στις παραστάσεις αυτες κρύβονται πιθανές επιδρασεις του συγχρονου θεάτρου Ως αποδεικτικό στοιχείο της υπόθεσης αυτης παρατίθεται η παράσταση μιας οινοχόης από την Κυρηναική στο Παρίσι, Musee du Louvre N 3408 [ARV^2 1335, 34 1690 Para 522 Addenda^2 365 Vollkommer (1988), σ 73 αρ 517, σ 75-76, εικ 95 LIMC VI (1992), σ 874 λ Nιke 280 (Moustaka, A , κ ά)] που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Νικία και χρονολογείται στην τελευταία δεκαετια του 5ου αι π Χ Στη δημιουργια της παράστασης αυτής, όπου το τέθριππο της Νίκης και του συνεπιβατη της Ηρακλή οδηγούν κένταυροι, συμφωνα με τους συγγραφείς του σχετικού λήμματος του LIMC πρέπει να επέδρασε καποια κωμωδία

κρυβει μια ιδιαιτερη συμβολική σημασία[34] Αυτο μαρτυρείται και από το γεγονός οτι απο το δευτερο μισο του 5ου αι κ ε η λατρεια της Αθηνάς Νικης εχει αποκτήσει εξαιρετικά μεγάλη δημοτικοτητα στην Αθήνα[35]

Στις παραστασεις της Νικης ως ηνιόχου του Ηρακλη των αρχων του 4ου αι π Χ , παρατηρειται ότι εικονιζεται σταθερά και ο Ερμής ως προπομπός Σε μεμονωμενες περιπτώσεις, όπως ενος καλυκωτου κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala (UPS 2 *πίν 82Α*), η παρασταση ενος Έρωτα που πλησιάζει για να στεφανωσει τον Ηρακλή φαίνεται να αποτελεί εμμεση νύξη στο θεμα του Ηρακλη-νικητή[36] Ως η μεγαλύτερη νίκη του[37] θα μπορούσε αναμφίβολα να χαρακτηρισθεί η αποδοχή του ως ισότιμου μέλους στον κύκλο των αθανάτων, που επισφραγίζεται με τους γάμους του με την Ήβη[38] Οι γαμοι του Ηρακλή με την κορη του Δία και της Ήρας εικονίζονται στην παράσταση του πώματος μιας πυξίδας στη Philadelphia, University Museum MS 5462, που πρόσφατα αποδόθηκε στον Ζωγράφο του Μελεάγρου (MEL 82 *πίν 24Γ*)[39] Στην παράσταση αυτή δύο Έρωτες[40] περιβαλλουν το ζευγάρι Ηρακλή-Ήβης, καθως τους υποδέχονται οι γονείς της νεόνυμφης Ένας

---

[34] McPhee (1973), σ 103 κ ε

[35] Για το θέμα, βλ Mark, I S , Nike and the Cult of Athena Nike on the Akropolis, New York 1979 Πρβλ επισης Gulaki (1981), σ 130 Beschi, L , Contributi di topografia ateniese, ASAtene 29/30 (1967/68), σ 511-536, κυριως 531 κ ε , εικ 15-17 Tagalidou (1993), σ 55-57 Shapiro (1993), σ 28

[36] Για το θέμα της απεικόνισης Ερώτων δίπλα σε νικητές, βλ παραπάνω σ 213 σημ 109-111

[37] Ήδη κατά τη διάρκεια της επιγειας ζωής του τα επεισόδια που συνδέονται με τον Άδη τον Κερβερο και το Γήρας συμβολίζουν την πάλη του με τον Θάνατο, η οριστική νικη εναντιον του οποίου επισφραγίζεται με το γάμο του με την κόρη του Δία και της Ήρας, με τον οποίο κερδίζει την αθανασία και την αιώνια νεότητα Για το θέμα, βλ Schneider, C , Herakles der Toduberwinder, Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universitat Leipzig, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe 5, 7 (1957-1958), σ 661-666

[38] Για τη θεώρηση αυτη, βλ Vollkommer (1988), σ 36 LIMC V (1990), σ 132 (Boardman, J , κ α)

[39] Η απόδοση έγινε από τον McPhee, που χρονολογεί το αγγείο στο διάστημα 400-380 π Χ Παλιότερα ο Vollkommer (1988), σ 37 λανθασμένα χρονολογούσε την πυξίδα στο διάστημα 370-350 π Χ

[40] Με τη χρήση λευκού χρώματος για την απόδοσή τους αναπόφευκτα προσελκύουν την προσοχή του θεατή και καθίσταται σαφης ο σημαντικός τους ρόλος στα τεκταινόμενα

τρίτος Έρωτας ακουμπά με εμπιστοσύνη στον αριστερό ώμο του Δία[41] Η συγκεκριμένη παράσταση αξίζει να σχολιαστεί αναλυτικότερα, καθώς η παρουσία της Ήβης απλά πιθανολογείται σε ορισμένες παραστάσεις της υποδοχής του Ηρακλή στον Όλυμπο[42] και η απεικόνιση επεισοδίων σχετικών με το γάμο της με τον Ηρακλή είναι εξαιρετικά σπάνια[43] Η Ήβη με ιμάτιο "υπέρ την κεφαλήν", που φαίνεται να διορθώνει ο Έρωτας που ίπταται ακριβώς από πίσω της, και φορώντας πολύτιμα ενδύματα[44] οδηγείται από τον Ηρακλή[45] Στην προσπάθεια της να αποφύγει το βλέμμα του τελευταίου φαίνεται μάλιστα ότι χαμηλώνει χαρακτηριστικά το πρόσωπό της[46] Πίσω τους διακρίνονται δύο γυναικείες μορφές νυμφοκόμων[47], ενώ μια τρίτη μπροστά τους με αναμμένες δάδες στα δυο της χέρια φαίνεται να τους καλωσορίζει στον Όλυμπο[48] Από τους θεούς του Ολύμπου για τη σκηνή της υποδοχής επιλέγονται η Αθηνά, η Ήρα και ο Δίας[49], που είναι και ο πιο επιβλητικός[50] Τέλος, σε

---

[41] Για ανάλογες παραστάσεις του Έρωτα, βλ παραπάνω σ 151 κ ε σημ 69

[42] Για τις παραστάσεις της Ήβης, βλ. Metzger (1951), σ. 212-230, 386-387. Laurens, A F , Hébé, Images, Mythes et Cultes, Paris 1985 Της ίδ., Identification d'Hébé? Le nom, l'un et le multiple, Bérard κ ά. (1987), σ 59-72 LIMC IV (1988), σ 458-464 λ. Hebe I (Laurens, A F), σ. 464-467 λ. Juventus (Simon, E) LIMC V (1990), σ. 160-165 λ Herakles 3292-3343 (Boardman, J., κ.ά).

[43] Για μια ενδεικτική παρουσίαση των σχετικών παραστάσεων, βλ. Vollkommer (1988), σ 37-39

[44] Τα στικτά ρομβοειδή σχέδια που κοσμούν τα ενδύματά της φαίνεται ότι προτιμούσε το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου στην πρώιμη κυρίως περιόδο του Βλ. σχετ πίν. III του παραρτήματος

[45] Το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται είναι το γενικότερα γνωστό από σκηνές γάμου μοτίβο του "χείρα επί καρπώ". Βλ. Oakley-Sinos (1993), σ 32, 45, 137 αρ. 71, 139 αρ 4, 141

[46] Για τη λεπτομέρεια αυτή που ερμηνεύεται ως ένδειξη γυναικείας αιδούς, πρβλ τα όσα αναφέρονται με αφορμή κάποιες "ανάγωγες" παραστάσεις της Αταλάντης σ 206 σημ 80

[47] Τα δώρα που μεταφέρουν αποτελούν νύξεις για την προετοιμασία της νύφης πριν το γάμο. Συγκεκριμένα η λουτροφόρος παραπέμπει στη μεταφορά του νερού για το γαμήλιο λουτρό και το κιβωτίδιο στο σχετικό καλλωπισμό της

[48] Κατά το Shapiro, Uhlenbrock κ ά (1986), σ. 106 θα μπορούσε να είναι είτε η Εστία είτε η Άρτεμη, που ειδικά στην Αθήνα θεωρούνταν προστάτης του γάμου

[49] Αυτό γίνεται για ευνόητους λόγους Η Αθηνά είναι αυτή που συνόδευε τον ήρωα κατά τη διάρκεια της επίγειας ζωής του σε κάθε κρίσιμη φάση. Η Ήρα εικονίζεται και εξαιτίας των εχθρικών αρχικά αισθημάτων της απέναντι στον ήρωα, που τον οδήγησαν και σε πολλές

ό,τι αφορά τη χρήση της πυξίδας με τη συγκεκριμένη παράσταση (MEL 82 *πίν. 24Γ*), θα μπορούσε κανείς λογικά να υποθέσει ότι αποτελούσε γαμήλιο δώρο[51], περιέχοντας πιθανότατα κάποια καλλυντικά για μια νεόνυμφη. Στην περίπτωση των δύο κωδωνόσχημων κρατήρων με το ίδιο θέμα[52] θα μπορούσε με κάθε επιφύλαξη να διατυπωθεί η υπόθεση της χρήσης τους κατά τη διάρκεια ενός γαμήλιου συμποσίου[53].

Στο σημείο αυτό κλείνει η παρένθεση αναφορικά με τα αγγεία, όπου παριστάνονται οι γάμοι Ηρακλή και Ήβης. Επιστρέφοντας στις παραστάσεις της αποθέωσης, διαπιστώνεται ότι οι περισσότερες από αυτές συνδέονται με τον

από τις περιπέτειες του, αλλά και ως μητέρα της Ήβης. Ο Δίας, τέλος, ήταν ταυτόχρονα πατέρας και των δύο.

50 Για τον τύπο του ένθρονου Δία, πρβλ. την παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα στη Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia 2382 (ARV^2 1339, 4. Βλ. παραπάνω σ. 228 σημ. 22) που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Τάλω και εκείνη του περίφημου κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 από το Baksy (ATH 11). Στην περίπτωση του δεύτερου αποσπασματικά σωζόμενου κρατήρα (ATH 11 *πίν. 46Β.Δ.Ε*) η συμπλήρωση της παράστασης με την τοποθέτηση των μορφών του Ηρακλή και της Ήβης πάνω σε άρμα, προφανώς για λόγους ισορροπίας της σκηνής και συμμετρίας απέναντι στις μορφές των έφιππων Διοσκούρων [βλ. LIMC V (1990), σ. 125 λ. Herakles 2871 (Boardman, J., κ.ά.)], δε φαίνεται ιδιαίτερα πειστική. Αντίθετα, περισσότερο λογική (σύμφωνα και με τις υπόλοιπες ανάλογες παραστάσεις) φαίνεται να είναι η πρόταση του Shefton (1982), σ. 150, εικ. 3, σύμφωνα με την οποία οι νεόνυμφοι κατευθύνονται πεζοί.

51 Το ίδιο φαίνεται να ισχύει και στην περίπτωση μιας λουτροφόρου που διακοσμείται με το ίδιο θέμα στην Αθήνα, Μουσείο Ακρόπολης ΝΑ-57-Αa1154 [ARV^2 1013, 12. Vollkommer (1988), σ. 37 αρ. 251. LIMC IV (1988), σ. 461 λ. Hebe I (Laurens, A.F.). LIMC V (1990), σ. 163 λ. Herakles 3333 (Boardman, J., κ.ά.)] που χρονολογείται στο γ΄ τέταρτο του 5ου αι. π.Χ. και αποδίδεται στον Ζωγράφο της Περσεφόνης. Το γεγονός μάλιστα ότι προέρχεται από το ιερό της Νύμφης, που βρισκόταν βόρεια της Ακρόπολης, οδηγεί επιπλέον στη σκέψη ότι ανατέθηκε εκεί από την ίδια τη νύφη μετά από τη σύναψη του γάμου της.

52 Πρόκειται για τους κρατήρες του Ζωγράφου του Τάλω και του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ATH 11). Βλ. σχετικά παραπάνω σημ. 50.

53 Για την πιθανή σύνδεση του χώρου ενός ιερού του Ηρακλή με γαμήλια συμπόσια, βλ. Oakley-Sinos (1993), σ. 22-23. Για τη χρήση κρατήρων κατά τη διάρκεια συμποσίων με αφορμή την τέλεση ενός γάμου από τις οικογένειες των νεονύμφων, βλ. τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω με αφορμή τις παραστάσεις των γάμων Διονύσου-Αριάδνης και της ερωτικής συνομιλίας Ποσειδώνα-Αμυμώνης και Μελεάγρου-Αταλάντης.

Ζωγράφο του Λονδίνου F 64[54]. Σύμφωνα με τα στοιχεία για τα αγγεία που μέχρι στιγμής έχουν αποδοθεί στον συγκεκριμένο αγγειογράφο φαίνεται ότι ο Ηρακλής αποτελούσε τον προσφιλέστερο ήρωά του[55]. Για το λόγο αυτό και δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός ότι στο έργο του απαντάται και μια από τις πληρέστερες παραστάσεις του θέματος της αποθέωσης.

Πρόκειται συγκεκριμένα για την παράσταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στη Santa Agata de'Goti που ανήκει στην ιδιωτική συλλογή του καθηγητή D. Mustilli (LON 7 *πίν. 61Δ*). Η παράσταση αρθρώνεται σε δύο επίπεδα. Στο κατώτερο εικονίζεται η πυρά της Οίτης και μια γυναικεία μορφή, που πλησιάζει για να τη σβήσει με το νερό της υδρίας της[56]. Στο ανώτερο επίπεδο παριστάνεται το άρμα που μεταφέρει τον Ηρακλή στον Όλυμπο με οδηγό τη Νίκη και προπομπό το γνωστό από τις σχετικές παραστάσεις Ερμή, ενώ δίπλα του αναγνωρίζεται και ο Απόλλωνας. Η παρουσία του Απόλλωνα στη σκηνή μπορεί να εκληφθεί ως έμμεση νύξη στο δελφικό χρησμό που σύμφωνα με την παράδοση ακολούθησε ο Ηρακλής

---

[54] Τις παραστάσεις ορισμένων αγγείων του Ζωγράφου της Upsala (UPS 2 *πίν. 82Α*, UPS 9 *πίν. 82Δ*), της Ομάδας της Ferrara T 376 B VP (FER 1, FER 2, FER 3) και ενός κοντά στην Ομάδα της Βουδαπέστης (BUD 3 *πίν. 49Γ*), όπου επίσης εικονίζονται ο Ηρακλής και η Νίκη σε άρμα, διαπιστώνεται ότι τις συνδέουν έντονες εικονογραφικές ομοιότητες. Οι ομοιότητες αυτές πρέπει να οφείλονται στη χρήση ενός κοινού υποδείγματος. Για την ένταξη των αγγειογράφων, στους οποίους αποδίδονται τα παραπάνω αγγεία, στο ίδιο εργαστήριο, βλ. τις παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν στο κεφάλαιο των σχημάτων.

[55] Στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 αποδίδεται και η μοναδική για τις αρχές του 4ου αι. π.Χ. παράσταση της σύλληψης του ταύρου της Κρήτης από τον Ηρακλή στην Α όψη ενός καλυκωτού κρατήρα (LON 1 *πίν. 60Β*) που ήδη αναφέρθηκε παραπάνω (σ. 225 σημ. 10), όπως και εκείνη της συμφιλίωσης του ήρωα με τον Απόλλωνα σε έναν κωδωνόσχημο κρατήρα στο Λονδίνο, British Museum 1924.7-16.1 (LON 10 *πίν. 62Α*).

[56] Σύμφωνα με τον Δούρι (FGrH IIa 76 F 94) το έργο αυτό ανέλαβε η κόρη του Ηρακλή Μακαρία. Καθώς όμως στις σχετικές παραστάσεις παριστάνονται συνήθως περισσότερες από μια γυναικείες μορφές, αυτές θεωρούνται γενικά Νύμφες [Vollkommer (1988), σ. 36] ή οι Υάδες [Cook (1914-1940), σ. 274-276, 506-524. LIMC V (1990), σ. 545 λ. Hyades 4-10 (V. Machaira)] ή κάποιες Νύμφες της περιοχής [πιο συγκεκριμένα ο Boardman (1986), σ. 130 κάνει λόγο για τις Μαλιάδες, τις Νύμφες του Ασωπού και τις Νύμφες των Θερμοπυλών].

πριν ανεβεί στην Οίτη[57]. Εξάλλου, υπάρχει και μια πλούσια εικονογραφική παράδοση που θέλει τον Απόλλωνα να εμφανίζεται σε πολλές από τις παραστάσεις της πορείας του άρματος του Ηρακλή[58] και της υποδοχής του από τους θεούς του Ολύμπου[59].

Στην ίδια ακριβώς θέση απαντάται ο Απόλλωνας και στην παράσταση ενός λίγο προγενέστερου καλυκωτού κρατήρα που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου[60]. Στην παράσταση αυτή τέσσερις γυναικείες μορφές που ερμηνεύονται ως Νύμφες[61] προσπαθούν να σβήσουν τη φωτιά ακολουθώντας τις υποδείξεις της ίδιας της Αθηνάς. Η ανδρική μορφή που διακρίνεται στο ανώτερο επίπεδο στο ύψος της λαβής να κρατά γωρυτό και τόξο θα μπορούσε να είναι αυτή του Φιλοκτήτη, που σύμφωνα με την παράδοση δέχτηκε να ανάψει την πυρά, λόγος για τον οποίο ο Ηρακλής στη συνέχεια του δώρισε τα όπλα του[62]. Στη μορφή του δορυφόρου νέου δίπλα του με τον πέτασο και τη χλαμύδα και σε εκείνη του πανομοιότυπου εικονογραφικά νέου πίσω από την Αθηνά θα μπορούσε κανείς να

---

57 Βλ. τις ανάλογες προφητείες για την τύχη του Ηρακλή που αναφέρει ο χορός στις Τραχίνιες του Αισχύλου 164-170, 1164-1173 και την σχετική αναφορά του Διοδώρου 4,38. Πρβλ. επίσης Vollkommer (1988), σ. 36.

58 Χαρακτηριστικές είναι:

α) η παράσταση μιας μελανόμορφης υδρίας στο Dunedin, Otago Museum E 50.108 [CVA New Zealand i (1979), πίν. 14.4. LIMC V (1990), σ. 127 λ. Herakles 2896 (Boardman, J., κ.ά.)], όπου ο Απόλλωνας συνοδεύει με τη μουσική της κιθάρας του την πορεία του άρματος του ήρωα και

β) εκείνη του καλυκωτού κρατήρα UPS 2 (*πίν. 82A*) που αναφέρθηκε ήδη παραπάνω, όπου παριστάνεται δίπλα στο άρμα στη θέση του Ερμή.

59 Πρβλ. την περίπου σύγχρονη παράσταση του κρατήρα από το Baksy (ATH 11 *πίν. 46B*), όπου θα πρέπει πιθανότατα να αναγνωριστεί ο Απόλλωνας ανάμεσα στους θεούς που υποδέχονται τον Ηρακλή και συγκεκριμένα δίπλα στον Ερμή και την Ήρα.

60 Πρόκειται για έναν καλυκωτό κρατήρα στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 52.11.18 (βλ. παραπάνω σ. 141 σημ. 23) που μπορεί, κατά τη γνώμη μου, να αποδοθεί σε κάποιο καλλιτέχνη κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου.

61 Σχετικά με την ταυτότητά τους, πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω σημ. 56.

62 Αισχύλος, Τραχίνιες 1423-1438.

αναγνωρίσει τους Διόσκουρους[63]. Σύμφωνα με τη διαδεδομένη (ήδη από τον 7ο αι π.Χ.) πίστη της θνητής φύσης του Κάστορα και της αθάνατης φύσης του Πολυδεύκη[64], ταιριάζει μάλιστα η τοποθέτηση του πρώτου στο κατώτερο επίπεδο, όπου με την πυρά της Οίτης παριστάνεται η επίγεια σφαίρα, και του δεύτερου στο ανώτερο επίπεδο ακριβώς πίσω από το άρμα που οδηγεί τον ήρωα στους αθανάτους του Ολύμπου

Συγκρίνοντας αυτήν την παράσταση με εκείνη του κρατήρα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 7 *πίν. 61Δ*) παρατηρείται ότι η οργάνωση του χώρου διέπεται από την ίδια λογική και στις δύο περιπτώσεις: οι στάσεις πολλών μορφών και η θέση διαφόρων αντικειμένων συχνά επαναλαμβάνονται. Αυτή η διαπίστωση οδηγεί στη σκέψη της αναζήτησης ενός κοινού προτύπου, ενός "υποδείγματος" που φαίνεται να εντοπίζεται στην παράσταση μιας πελίκης του Ζωγράφου του Κάδμου[65]. Καθώς αυτή δεν είναι η μοναδική περίπτωση, στην οποία εντοπίζονται στοιχεία που συνδέουν τον Ζωγράφο του Κάδμου με τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64[66],

---

[63] Πρβλ την παράσταση του κρατήρα στην Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (ATH 11 *πίν. 46Ε*), στην οποία τον Ηρακλή υποδέχονται οι επίσης μυημένοι στα μυστήρια Διόσκουροι, όπως και ορισμένες άλλες παραστάσεις λατρείας του Ηρακλή από τους Διόσκουρους, για τις οποίες γίνεται λόγος παρακάτω σ 247 σημ 110

[64] Πίνδαρος, Νεμεόνικος 10,55-109. Χαρακτηριστική είναι επίσης και η έκφραση που χρησιμοποιείται για τους Διόσκουρους από τον Ευριπίδη στην Ελένη, 138

"τεθνᾶσι κοὐ τεθνᾶσι..."

[65] Πρόκειται για μια πελίκη από το Vulci στο Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 2360 (ARV² 1186, 30 1685. Βλ παραπάνω σ. 176 σημ. 184) που χρονολογείται στο 420-410 π.Χ.

[66] Πρβλ τις ομοιότητες στο μοτίβο της χειραψίας Απόλλωνα-Διονύσου ανάμεσα στην παράσταση ενός καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Κάδμου στην Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum St. 1807 [ARV² 1185, 7. Metzger (1951), σ 177 αρ. 32, σ 182 κ.ε., πίν. 25, 3 LIMC II (1984), σ 279 λ Dionysos 768a (Kokkorou-Alewras, G.)] του τέλους του 5ου αι π.Χ και σε εκείνη του Απόλλωνα με τον Ηρακλή στην παράσταση ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 10 *πίν. 62Α*).

Σε επιδράσεις του περιβάλλοντος του Ζωγράφου του Κάδμου οφείλονται και οι ομοιότητες στην απόδοση του θέματος της πάλης του Ηρακλή με τον ταύρο της Κρήτης, όπως απεικονίζεται:

α) στον καλυκωτό κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου (LON 1 *πίν. 60Β*) του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64

ενισχύεται η υπόθεση της μαθητείας του δεύτερου στο εργαστήριο του πρώτου, όπου συνεργαζόταν με τον Ζωγράφο του Πόθου και τον Ζωγράφο του Δίνου των Αθηνών[67].

Το στοιχείο που καθιστά ακόμη πιο εμφανή την εικονογραφική σχέση των τριών αυτών παραστάσεων είναι ο θώρακας που διακρίνεται και στις τρεις περιπτώσεις πάνω στην πυρά. Ο θώρακας αυτός, που σίγουρα δεν ανήκει στον παραδοσιακό εξοπλισμό του Ηρακλή[68], θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να εξηγηθεί ως στοιχείο επίδρασης ενός επιτυχούς θεατρικού έργου[69]. Μια τέτοια ερμηνεία ενισχύεται από το γεγονός ότι σε μια ακόμη παράσταση, εκείνη του

β) σε έναν καλυκωτό κρατήρα στο Adolphseck 77 [ARV^2 1346, 1. Βλ. παραπάνω σ. 35 σημ. 123δ] του Ζωγράφου του Κέκροπα, ενός ακολούθου σύμφωνα με τον Beazley του Ζωγράφου του Κάδμου, και

γ) σε έναν καλυκωτό κρατήρα στην Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum B 2680 [ARV^2 1337, 5. LIMC V (1990), σ. 61 λ. Herakles 2311 (Boardman, J., κ.ά.) που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου.

67 Για τους δεσμούς των δύο αυτών εργαστηρίων, βλ. ενδεικτικά τις ομοιότητες των εικονογραφικών τύπων των μορφών της Αθηνάς, του Ηρακλή και των Διοσκούρων, όπως εμφανίζονται σε έργα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64, του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 (LOU 3 *πίν. 67E*) και της συγγενούς προς αυτόν Ομάδας της Βιέννης 1025 (VIENN 1 *πίν. 89A*), με τους αντίστοιχους τύπους των μορφών του κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Νικία στο Λονδίνο, British Museum E 498 [ARV^2 1334, 16. Addenda^2 365. Vollkommer (1988), σ. 55 αρ. 407, εικ. 72. LIMC V (1990), σ. 170-171 λ. Herakles 3403 (Boardman, J., κ.ά.)] που χρονολογείται στη δεκαετία 410-400 π.Χ.

68 Σύμφωνα με μια γενική μαρτυρία του Διοδώρου, 4.38.3, ο χρησμός του μαντείου των Δελφών όριζε να πάει ο Ηρακλής στην Οίτη

"...μετὰ τῆς πολεμικῆς διασκευῆς".

Όπως προκύπτει από τις γραμματειακές πηγές και τις σχετικές παραστάσεις, στον εξοπλισμό του περιλαμβάνονταν το ρόπαλο και η λεοντή, ίσως και ο γωρυτός και το τόξο. Για τα όπλα του Ηρακλή, βλ. LIMC IV (1988), σ. 729-730 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.). LIMC V (1990), σ. 184-185 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.).

69 Για επίδραση ενός θεατρικού έργου στις παραστάσεις αυτές, με αφορμή το ερώτημα του πότε εισήχθηκε το μοτίβο της πυράς στο μύθο της αποθέωσης, κάνει λόγο και ο Boardman, LIMC V (1990), σ. 132 λ. Herakles.

επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου του Προνόμου στη Νεάπολη[70], ο ηθοποιός που υποδύεται τον Ηρακλή εικονίζεται με θώρακα. Η τοποθέτηση του θώρακα πάνω στην πυρά και στις τρεις παραστάσεις δεν θα πρέπει να θεωρηθεί τυχαία αλλά να συνδεθεί με μια αντίστοιχη λεπτομέρεια του σχετικού θεατρικού έργου: στο θεατρικό έργο ο ήρωας μετά την καύση του στην πυρά έπρεπε αναγεννημένος να εμφανιστεί ξανά στη σκηνή. Η αναγνώριση του θώρακα ανάμεσα στα υπολείμματα πυράς θα μπορούσε, κατά τη γνώμη μου, να αποτελεί επινόηση του δραματουργού ώστε να σηματοδοτείται με παραστατικό τρόπο στο μυαλό των θεατών του έργου η θνητή φύση του ήρωα, την οποία αφήνει πίσω του πριν αναχωρήσει για τον Όλυμπο. Αυτός ο ιδιαίτερος συμβολισμός θα μπορούσε να κρύβεται και στις εμπνευσμένες από το συγκεκριμένο θεατρικό έργο εικαστικές απεικονίσεις του σχετικού επεισοδίου σε αγγεία[71]. Με αφορμή την παράσταση Σατύρων δίπλα στην πυρά στην πελίκη του Ζωγράφου του Κάδμου θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι πηγή έμπνευσης των αγγειογραφικών αυτών παραστάσεων αποτέλεσε κάποιο σατυρικό δράμα[72], τον

---

[70] Πρόκειται για τον περίφημο ελικωτό κρατήρα από το Ruvo στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale H 3240 (ARV^2 1336, 1, 1690, 1704. Βλ. παρακάτω σ. 300 σημ. 74).

[71] Ως τμήμα του θεατρικού εξοπλισμού θα μπορούσε να ερμηνευθεί και η τετρακιόνια κατασκευή που διακρίνεται πίσω από το άρμα του ήρωα στην παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 σε μια ιδιωτική συλλογή στη Santa Agata de΄Goti (LON 7 *πίν. 61Δ*), αν και στον συγκεκριμένο αγγειογράφο αποτελεί στοιχείο που επαναλαμβάνεται με χαρακτηριστική συχνότητα στις περισσότερες από τις παραστάσεις του. Ο Boardman [LIMC V (1990), σ. 129 λ. Herakles 2918, σ. 132] διατυπώνει την υπόθεση ότι με τη συγκεκριμένη κατασκευή εικονίζεται ο Όλυμπος ή το ιερό του ήρωα στη γη, που αφήνει πίσω του. Η παρουσία του Απόλλωνα στην συγκεκριμένη παράσταση θα μπορούσε επίσης να δικαιολογηθεί ως αποτέλεσμα της επίδρασης ενός θεατρικού έργου και πιο συγκεκριμένα να συνδεθεί με την εμφάνισή του σε κάποια χρονική στιγμή του έργου αυτού στη θεατρική σκηνή.

[72] Αν και ο Boardman (1986), σ. 132 σημ. 21 κάνει λόγο απλά για ένα επεισόδιο κλοπής των όπλων του Ηρακλή από τους Σατύρους και δεν το συνδέει με ένα συγκεκριμένο σατυρικό δράμα, η πράξη αυτή των Σατύρων ταιριάζει άριστα σε εκείνες που θα περίμενε κανείς από τα μέλη ενός σατυρικού χορού. Για τα σατυρικά δράματα γενικά και κάποιες ανάλογες σκέψεις για αναγνώριση μελών ενός πρώτου σατυρικού χορού (και τις πράξεις τους) και ενός δεύτερου, διαμετρικά αντίθετου, πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω για την παρουσία των Σατύρων και των Δαναΐδων στις παραστάσεις της Αμυμώνης.

δεύτερο χορό του οποίου αποτελούσαν οι Νύμφες που πλησιάζουν για να σβήσουν τη φωτια

II.4.2 Απόδοση τιμών στον Ηρακλή

Το συγκεκριμένο θεμα γίνεται δημοφιλες στην αττικη αγγειογραφία και την πλαστική[73] στα τέλη του 5ου αι π.Χ , εξακολουθώντας να απασχολεί τους καλλιτέχνες και στον 4ο αι Σε ό,τι αφορά τις παραστάσεις των αγγείων που εδώ εξετάζονται, και με σκοπό την καλύτερη κατανόηση και ερμηνεία τους κρίνεται λογική και χρήσιμη η παρουσίασή τους κατά ομάδες με κριτήριο την ταυτότητα των συμπρωταγωνιστών του Ηρακλή οι παραστάσεις διακρίνονται καταρχήν σε αυτές με καθαρά μυθικό περιεχόμενο και σε εκείνες, όπου είναι δυνατόν να αναγνωριστούν ορισμένα στοιχεία της πραγματικης λατρείας του

Μια ολιγοπρόσωπη αλλά εξαιρετικά επιμελημένη σύνθεση, με αίσθηση της ισορροπίας και της συμμετρίας, αποτελεί αυτή μιας αρυβαλλοειδούς ληκύθου κοντά στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 24 97 36 (VIEN 8 *πίν 88Γ*) Ο Ηρακλής εικονίζεται στο κέντρο της παράστασης να κάθεται ήρεμα και χαλαρά πάνω σε ένα ιμάτιο[74] κρατώντας σταθερά το ρόπαλό του[75] Η προσοχή του είναι στραμμένη στη Νίκη που στέκεται απέναντί του και ετοιμάζεται να εκτελέσει μια σπονδή προς τιμήν του κρατώντας οινοχόη και φιάλη Η

---

[73] Για τις παραστάσεις λατρείας του Ηρακλή σε αναθηματικά ανάγλυφα, αττικά και μη, βλ Tagalidou (1993), σ 7-85, 104-177.

[74] Στην αττική αγγειογραφία των αρχών του 4ου αι π Χ ο Ηρακλής εικονίζεται συνήθως να κάθεται πάνω στο ιμάτιό του Εξαίρεση αυτού του κανόνα αποτελεί μόνο η παράσταση ενός καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 14902 [Walter (1937), πίν 25, 27 LIMC IV (1988), σ 802 λ Herakles 1372 (Boardman, J , κ ά) Carabatea (1997), σ 134 εικ 5a-c] του α΄ τετάρτου του 4ου αι π Χ , όπου ο ήρωας εικονίζεται ανακεκλιμένος πάνω σε δορά Ο τύπος αυτός απεικόνισης του ήταν ευρύτερα διαδεδομένος και απαντάται και σε ανάγλυφα Βλ σχετικά Harrison, Ε Β , Hesperia 33 (1964), σ 76 κ ε , πίν 14a c Tagalidou (1993), σ 41

[75] Ορισμένες φορές σε παραστάσεις, όπως του κρατήρα στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11031 (MEL 53 *πίν 16A*), ο Ηρακλής στηρίζει το ρόπαλο στον ώμο του με τέτοιο τρόπο σαν να ήταν θύρσος ή σκήπτρο, αλλά περισσότερο συχνά το κρατά με την κεφαλή προς τα κάτω Για το δεύτερο αυτόν τρόπο στηριξης, που απαντάται για πρώτη φορά στα τέλη του 5ου αι π.Χ , βλ. McPhee (1973), σ 234

παράσταση συμπληρώνεται από μια δεύτερη γυναικεία μορφή πίσω του, έτοιμη να τον στεφανώσει[76], και δύο αντιδιαμετρικά τοποθετημένες νεαρές ανδρικές μορφές[77]. Το ζευγάρι Ηρακλή-Νίκης πρωταγωνιστεί και στην παράσταση της Α όψης ενός κωδωνόσχημου κρατήρα που συνδέεται με τον ίδιο ζωγράφο και βρισκόταν κάποτε στο Λονδίνο (VIEN 7 *πίν. 88Β*). Πρόκειται για μια μοναδική περίπτωση ανάμεσα στις παραστάσεις των αρχών του 4ου αι. π.Χ., στην οποία ο Ηρακλής εικονίζεται όρθιος[78] να δέχεται τις τιμές των υπόλοιπων παριστανόμενων μορφών. Ανάλογης θεματικής είναι και η πολυπρόσωπη παράσταση της Α όψης του επώνυμου καλυκωτού κρατήρα της Ομάδας της Βιέννης 1025 (VIENN 1 *πίν. 89Α*), στην οποία για την εκτέλεση της σπονδής ο Ηρακλής προτάσσει έναν κάνθαρο του λεγόμενου "σωτάδειου τύπου"[79]. Αυτός ο τύπος αγγείου εμφανίζεται με αξιοσημείωτη συχνότητα στις σχετικές παραστάσεις[80] και φαίνεται να συνδέεται στενά με τη λατρεία του[81].

---

76 Στεφανωμένος εικονίζεται ο ήρωας σε διάφορες παραστάσεις με εορταστικό χαρακτήρα. σε σκηνές θυσίας και μετά από κάποια νίκη του. Βλ. σχετικά Blech (1982), σ. 431-432. LIMC V (1990), σ. 184 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.)

77 Σχόλια και μια προσπάθεια ταύτισης των τριών αυτών μορφών γίνονται στη συνέχεια.

78 Όρθιος να δέχεται προσφορές παριστάνεται ο Ηρακλής ιδιαίτερα συχνά σε παραστάσεις αναγλύφων, ενώ η παράσταση του συγκεκριμένου κρατήρα (VIEN 7 *πίν. 88Β*) αποτελεί τη μοναδική παράσταση όρθιου Ηρακλή που στάθηκε δυνατόν να εντοπισθεί στην αττική αγγειογραφία.

79 Ο συγκεκριμένος τύπος αγγείου (με το μεγάλο άνοιγμα και τη χαμηλή βάση) εικονίζεται στα χέρια του Ηρακλή ήδη σε παραστάσεις του μελανόμορφου ρυθμού [βλ. Beazley (1947), σ. 72-73. McPhee (1973), σ. 235] και φαίνεται να συνδέεται αποκλειστικά με αυτόν. Σύμφωνα μάλιστα με τον Boardman [Boardman, J., The Karchesion of Herakles, JHS 99 (1979), σ. 149-151. Του ίδ., LIMC V (1990), σ. 186] θα μπορούσε να ταυτιστεί με το γνωστό από τις γραπτές πηγές αγγείο με το όνομα "καρχήσιον".

Γενικότερα για τον κάνθαρο και την ιδιαίτερη, μυθική ή λατρευτική κατά περίπτωση, σημασία του, βλ. Carpenter (1986), σ. 117-122. Hoffmann, H., Rhyta and Kantharoi in Greek Ritual, Greek Vases in the J. Paul Getty Museum 4 (Occasional Papers on Antiquities 5, Malibu 1989), σ. 131-166. Laurens (1992), σ. 98-100.

80 Εξαιρείται η παράσταση του καλυκωτού κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach στην Αθήνα, ΕΑΜ 12682 (ERB 3 *πίν. 51Γ*), όπου ο Ηρακλής κρατά έναν τυπικής μορφής κάνθαρο.

81 Οι απεικονίσεις του κανθάρου σε παραστάσεις του Ηρακλή δεν αποτελούν ένα δάνειο από τη διονυσιακή εικονογραφία και δεν σχετίζονται με το συμπόσιο Ηρακλή-Διονύσου, όπως υποστηρίζει ο Caprenter (1986), σ. 117-118, αλλά πρέπει να συνδέονται με

Στην παράσταση της Α οψης ενος κρατήρα από τη Murcia[82] δεν εκτελεί την σπονδή η Νικη αλλά η Αθηνα[83], αντίθετα με τον κανόνα της εποχης, συμφωνα με τον οποίο η Αθηνα δε συμμετέχει ενεργα σε σκηνες απόδοσης τιμων στον προστατευόμενο της αλλα περιορίζεται στο ρόλο του παρατηρητη[84] Το βλέμμα της

καποιον ιδιαίτερο ρόλο του αγγείου στη λατρεια του Με κάνθαρο στο δεξί χερι εικονίζεται ο ήρωας και στην παράσταση ενός αναγλύφου από τον Ραμνούντα [LIMC IV (1988), σ 779 λ Herakles 1062 (Boardman, J , κ ά) Schefold (1988), σ 182], που χρονολογειται γύρω στα 430 π Χ Αφιερώσεις κανθαρων μαρτυρουνται εξάλλου στην περιπτωση ενος ιερού του Ηρακλή κοντά στις Ελευθερές [βλ SEG 35 (1985), αρ 36 Ober, J , Pottery and Miscellaneous Artifacts from Fortified Sites, Hesperia 56 (1987), σ 217-220] όπως επίσης και στην Ταναγρα [βλ SEG 34 (1984), αρ 367 SEG 35 (1985), αρ 411 bis]

Για ένα άλλο σχήμα αγγείου, που επίσης φαίνεται να συνδέεται αποκλειστικά με τη λατρεία του Ηρακλή, βλ van Straten, F , The Lebes of Herakles, BABesch 54 (1979), σ 189-191

82 Πρόκειται συγκεκριμένα για ένα κωδωνοσχημο κρατήρα στη Murcia, Museo Arqueologico 2594 [Vollkommer (1988), σ 46 αρ 298, σ 47 πίν 60 LIMC V (1990), σ 149, 163 λ Herakles 3164, 3328 (Boardman, J , κ α)] απο τη θεση Verdolay (κοντά στη Murcia), που συμφωνα με το σχήμα και το στιλ της διακοσμησης φαίνεται χρονολογείται στο τέλος του α τεταρτου του 4ου αι π Χ

83 Για παραστάσεις της Αθηνάς να σπένδει, ενώ παρίσταται ο Ηρακλης, και την ερμηνεια τους, βλ Vollkommer (1988), σ 47-48 Για τις παραστάσεις Ηρακλή-Αθηνάς γενικότερα βλ Amburger, E , Athena und Herakles in der Kunst, Berlin 1949 Beckel, G , Gotterbeistand in der Bilduberlieferung griechischer Heldensagen, Waldsassen 1961, σ 41-63 Kunisch, N , Athena und Herakles, oder Darstellungsprobleme dialogischer Verhaltnisse in der griechischen Vasenmalerei, Modernitat und Tradition Festschrift fur Max Imdahl, Munchen 1985, σ 170-194 Του ίδ , Athena und Herakles Entwicklung bildlicher Mythen im 5 Jahrhundert v Chr , Bindel, G (εκδ), Mythos Erzahlende Weltdeutung im Spannungsfeld von Ritual, Geschichte und Rationalitat, Trier 1990, σ 75-89

84 Όρθια πίσω από τον Ηρακλή διακρίνεται για παράδειγμα στις παραστάσεις

α) μιας πελίκης στο Voronezh, Kramskoy Museum (MEL 4 *πίν 2A*)

β) ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στο Παρίσι, Musée du Louvre G 508 (LOU 3 *πίν 67E*)

γ) ενός κωδωνόσχημου κρατηρα στο Παρίσι, Musée Rodin Co 217 (LOU 4 *πίν 67Δ*)

δ) ενός καλυκωτού κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1025 (VIENN 1 *πίν 89A*) και

ε) ενός κωδωνόσχημου κρατήρα στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacioanal 11017 (OIN 3 *πίν 77A*)

στην παράσταση του συγκεκριμένου κρατήρα δεν είναι στραμμένο στη μορφή του καθιστού Ηρακλή αλλά στη γυναικεία μορφή πίσω του Η τελευταία φορά κατάσαρκα ένα λεπτό και διαφανή χιτώνα και πάνω από αυτόν ένα ιμάτιο που καλύπτει τον κορμό και τα κάτω άκρα της Ο τύπος των ενδυμάτων της, η προβολή της με τη χρήση επίθετου λευκού χρώματος στα γυμνά της μέλη και η δεδομένη θέση της στην παράσταση (σε συνδυασμό με ανάλογες απεικονίσεις μορφών[85]) οδηγούν αβίαστα στη σκέψη ότι πρόκειται για τη σύζυγό του, την Ήβη

Η Ήβη εικονίζεται διπλα στον Ηρακλή (στην άλλη πλευρά του οποίου στέκεται και πάλι η Αθηνά) και στις παραστάσεις δύο κωδωνόσχημων κρατήρων (LOU 3 *πίν 67Ε*, LOU 4 *πίν 67Δ*) του Ζωγράφου του Λούβρου G 508[86], στην πρώτη παράσταση μάλιστα με τη χαρακτηριστική για νεόνυμφες χειρονομία των ανακαλυπτηρίων Με ορισμένες επιφυλάξεις[87] θα μπορούσε επίσης να αναγνωριστεί ως Ήβη και η γυναικεία μορφή που ετοιμάζεται να προσφέρει ένα στεφάνι[88] στον Ηρακλή στην παράσταση της ληκύθου στη Νέα Υόρκη (VIEN 8 *πίν 28Γ*)[89] που αναφέρθηκε παραπάνω

---

85 Πρβλ την ενδυμασία άλλων θεϊκών συζύγων, όπως της Αριάδνης ή της Αμυμώνης που σχολιάστηκαν παραπανω

86 Στις παραστάσεις αυτές του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 παρατηρείται ότι ο τύπος του Ηρακλή που κάθεται στο βαθμιδωτό κρηπίδωμα ταιριάζει με εκείνον του ήρωα σε ένα αττικό ανάγλυφο στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 6734 από την Άνδρο [de Visscher (1962), σ 44, πιν 12.23 Fuchs (1983), σ. 525, εικ 616 LIMC IV (1988), σ 802 λ Herakles 1376 (Boardman, J , κ.ά)] που χρονολογείται γύρω στα 400 π Χ

87 Οι επιφυλαξεις αυτες οφείλονται στο γεγονός ότι κρατά σκήπτρο, τύπος εικονογραφικός ασυνήθιστος για αυτήν Για μια προσπάθεια αιτιολόγησης του σκήπτρου σύμφωνα με άλλες παραστάσεις της Ήβης, βλ Laurens (1987), σ 68

88 Θα μπορούσε να υποθέσει κανείς ότι πρόκειται για το στεφάνι της αθανασίας Το στεφάνι αυτό σύμφωνα με τον Παυσανία 8 48.2 ήταν καμωμένο από κλαδια ελιάς από τα δέντρα που βρίσκονταν πίσω από το ναό του Διός στην Ολυμπία

89 Ο Metzger (1951), σ 212 αναφερόμενος στην παράσταση της συγκεκριμένης ληκύθου θεωρεί ότι εικονίζεται ένα επεισόδιο σχετικό με την άφιξη του Ηρακλή στον Όλυμπο Εφόσον όμως δεν παριστάνονται ο Δίας και η Ήρα, κάτι τέτοιο δεν μπορεί με ασφάλεια να υποστηριχθεί Για παραστάσεις αττικών αγγείων της ύστερης αρχαϊκής και της πρώιμης κλασικής περιόδου με σπονδές που συνδέονται με την εισαγωγή του Ηρακλή στον Όλυμπο, βλ Kunisch, N , Herakleseinzug und Gotterspende, AntK 36 (1993), σ 11-23

Στοιχεια για μια ακριβεστερη ερμηνεια προσφερει η παρασταση ενος κωδωνοσχημου κρατηρα του Ζωγραφου του Βατικανου 9103 στη Βιεννη Kunsthistorisches Museum 1142 (VAT 2 *πιν 86Β*) οπου την κεντρικη τριαδα Ηρακλη Αθηνας και Ηβης σπενδουσας πλαισιωνουν οι μορφες του Ερμη του Ιολαου[90] και ενος σκυλου Η απεικονιση του συγκεκριμενου τετραποδου που δινει μαλιστα την εντυπωση με τον τροπο που εικονιζεται οτι παρακολουθει την εκτελεση της σπονδης προκαλει ευλογα απορια, καθως δεν αναφερεται πουθενα οτι ενας σκυλος συντροφευε τον ηρωα Καθως ομως συμφωνα με την παραδοση ενας σκυλος εμπλεκεται στην ιδρυση του ιερου του στο Κυνοσαργες[91], καθισταται ιδιαιτερα δελεαστικη η υποθεση της αναγνωρισης του συγκεκριμενου ιερου ως χωρου δρασης της παραστασης Η υποθεση αυτη φαινεται να ενισχυεται απο το γεγονος οτι συμπρωταγωνιστες του Ηρακλη στη σκηνη ειναι καποια απο τα προσωπα που λατρευονταν μαζι του στο Κυνοσαργες[92] απο τους νοθους-εφηβους[93] για τους οποίους η Ηβη φαινεται να λειτουργει ως διαμεσολαβητης[94]

---

90 Προκειται για προταση του Beazley που υιοθετει και ο συγγραφεας του αντιστοιχου λημματος του CVA Wien III (1974) σ 32

91 Συμφωνα με μια διαδεδομενη παραδοση (βλ Παυσανιας 1 19 3 Σχολια στον Αξιοχο του Πλατωνα σ 364 Φωτιος λ Κυνοσαργες Ησυχιος λ Κυνοσαργες Στεφανος Βυζαντιος λ Κυνοσαργες Σουιδας λ Κυνοσαργες) οταν θελησε ο τοπικος ηρωας Διομος να θυσιασει στο θεο Ηρακλη, ενας σκυλος του εκλεψε το κρεας Γεματος απορια προσετρεξε στο μαντειο απο το οποιο πηρε χρησμο, συμφωνα με τον οποιο οφειλε να χτισει ιερο του Ηρακλη στο σημειο οπου ο σκυλος θα απεθετε ξανα το κρεας

92 Συμφωνα με την παραδοση (Πλουταρχος Θεμιστοκλης 1 3) ο Ηρακλης λατρευοταν εκει μαζι με την Ηβη (που την αναφερει και ο Παυσανιας 1 19 3) τον Ιολαο και την Αλκμηνη

93 Όπως αναφερει ο Αθηναιος, VI 234 e

. Ἐν Κυνοσαργει μεν οὖν ἐν τῶ Ἡρακλειω στηλη τις ἐστιν, εν ᾗ ψηφισμα μεν Ἀλκιβιαδου, γραμματευς δε Στεφανος Θουκυδιδου λεγεται δ' ἐν αυτῶ περι τῆς προσηγοριας οὑτως 'τα δε ἐπιμηνια θυετω ὁ ιερευς μετα τῶν παρασιτων οι δε παρασιτοι ἐστων εκ τῶν νοθων και τῶν τουτων παιδων κατα τα πατρια ος δ αὖ μη θελη παρασιτεῖν, εἰσαγετω και περι τουτων εις το δικαστηριον'.

Νοθοι ονομαζονταν οι πολιτες που ειχαν Αθηναιο πολιτη ως πατερα και μητερα που δεν ηταν κορη Αθηναιου πολιτη και εκεινοι των οποιων οι γονεις αν και ηταν Αθηναιοι και οι δυο δεν ειχαν ομως παντρευτει Για τους νοθους γενικα και για το θεμα του κατα ποσο θεωρουνταν Αθηναιοι πολιτες η οχι, βλ Harrison A R W , The Law of Athens The Family and Property Oxford 1968, σ 61 κ ε Humphreys S C , JHS 94 (1974), σ 88-95 MacDowell, D M ClQu 70 (1976) σ 88-91

Μια δευτερη κατηγορία παραστάσεων με μυθικά προσωπα να αποδίδουν ιιμές στον Ηρακλή απαρτίζουν εκείνες, όπου Σάτυροι και Μαινάδες μεταφέρουν πάνω σε πλατείς δισκους ταινίες και διάφορες άλλες προσφορές γνωστές και ως "ποπανα" η "μεσομφαλα"[95] Στην περίπτωση ενός κωδωνόσχημου κρατηρα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου στη Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11031 (MEL 53 *πίν 16A*) το εικονογραφικό σχήμα που χρησιμοποιείται είναι γνωστό και από παραστάσεις απόδοσης τιμών στον Διόνυσο του ίδιου εργαστηρίου[96], με μόνη διαφορα οτι το τιμώμενο πρόσωπο ειναι αυτήν τη φορα ο Ηρακλής Στην παράσταση μιας πελίκης στο Voronezh, Kramskoy Museum από το ίδιο εργαστήριο (MEL 4 *πίν. 2A*), οπου ο χώρος επιτρέπει μια λεπτομερέστερη αφηγηση[97], ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι σωροί από πέτρες δίπλα στα πόδια των δύο Σατύρων που πλησιάζουν για να εναποθέσουν τις προσφορές τους στο συμπαγή βωμό που διακρίνεται κάτω από τα πόδια του ήρωα-θεού Οι σωροί αυτοί πρέπει μάλλον να ερμηνευθούν ως αυτοσχέδιοι βωμοί[98]. Αυτοσχέδιοι βωμοί αναφέρονται από ορισμένες γραμματειακές πηγές σχετικές με τη λατρεία του[99] και εικονίζονται και σε άλλες μορφές τέχνης[100]

---

[94] Ανάλογες σκέψεις για το ρόλο της Ήβης διατυπώνει και η Tagalidou (1993), σ 41-42 με αφορμή μια ανάλογη παράσταση αναγλύφου με τον Ηρακλή και την Ήβη να σπένδει

[95] Βλ Rouse, W H D , Greek Votive Offerings (1902), σ 32 RE XXII, (1953), 49 λ Popanon (Herzog-Hauser) Woodford (1982), σ 220 Keams, E , Cakes in Greek sacrifice regulations, Hagg (1994), σ. 65-70

[96] Για το συγκεκριμένο σχήμα των πέντε μορφών, με το καθιστό τιμώμενο πρόσωπο στο κέντρο να περιβάλλεται από δύο όρθιες Μαινάδες και δύο Σατύρους στα όρια των λαβών, βλ αναλυτικότερα σ 114 κ ε., 284 κ ε

[97] Στην παράσταση αυτής της πελίκης εκτός από τους Σάτυρους και τις Μαιναδες διακρίνονται επιπλέον η Αθηνά και μια Νίκη Με ανάλογο τρόπο αναπτύσσει το συγκεκριμένο θέμα ο Ζωγράφος M_1 και στην παράσταση μιας υδρίας στον Ταραντα Museo Nazionale 4599 (MEL 76 *πίν 26B*)

[98] Ανάλογη ερμηνεία μπορεί να δοθεί και στο σωρό από πέτρες που εικονίζεται στην παράσταση ενός αμφορέα στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 126033 (MEL 1 *πίν 1A*) του Ζωγράφου M_1, όπως επίσης και στην παράσταση ενός κρατήρα στην Αγια Πετρούπολη, Hermitage Museum 1867/68 964 (CNY 1 *πίν 50B*) του Ζωγραφου της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης που είχε κοινές καταβολές με τον προηγούμενο

[99] Στην κατασκευή ενός τέτοιου βωμού από τον Τελαμώνα για τη λατρεία του Ηρακλη, αναφέρονται ο Ελλάνικος σε ένα σχόλιό του (FGrH I 4 F 109) και ο Απολλόδωρος 2 6 4

Στην ίδια κατηγορία εντάσσονται και ορισμένες παραστάσεις του Ζωγράφου του Erbach (ERB 3 *πίν 51Γ*, ERB 8 *πίν 53Β*, ERB 11 *πίν 54Δ*)[101] Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει αυτή του κωδωνόσχημου κρατήρα από το εμποριο εργων τέχνης (ERB 8 *πίν 53Β*), στην οποία ο Ηρακλής παριστάνεται να δέχεται τις ποικίλες προσφορές των Σατύρων που τον περιβάλλουν κρατώντας όχι τον αναμενόμενο κάνθαρο αλλά ένα κέρας της Αφθονίας[102] Η σύνδεση του Ηρακλή με το συγκεκριμένο αντικείμενο μαρτυρειται τόσο από το μύθο[103] οσο και από την

Ο Ευριπίδης, Ηρακλής 1332-1333 σχολιάζοντας μια ανάλογη πρόχειρη κατασκευή του Θησεα για την εκτέλεση θυσιών προς τιμήν του Ηρακλή αναφέρει χαρακτηριστικά

'θυσίαισι λαινοισί τ' ἐξογκωμασιν τίμιον ἀνάξει πᾶσ' Ἀθηναίων πόλις'.

[100] Πρβλ τη μορφή της εσχάρας σε ένα ανάγλυφο στη Δρέσδη, Skulpturensammlung Albertinum, ZV 1190 [LIMC IV (1988), σ 756 λ Herakles 547 (Boardman, J., κ ά) Tagalidou (1993), σ 233-234 αρ 33, πίν 14] Μια αντίστοιχη πρόχειρη κατασκευή εικονίζεται στα κατώτερα όρια της παράστασης και ενός δυστυχώς αποσπασματικά σωζόμενου καλυκωτου κρατήρα από τη θέση Καναπίτσα (κοντά στη Θήβα) στη Θήβα, Αρχαιολογικό Μουσείο 190 [Τουλούπα, Ε , ΑΔ 19 (1964), Χρονικά σ 200, πίν 235γ LIMC IV (1988), σ 802 λ Herakles 1370 (Boardman, J., κ ά.)] που χρονολογείται στο πρώτο τέταρτο του 4ου αι π Χ

[101] Σε εκείνες μάλιστα της Αθήνας και του Kiel (ERB 3 *πίν 51Γ*, ERB 11 *πίν 54Δ*), όπου ο Σάτυρος δίπλα στον Ηρακλή φορά έναν "μαλλωτό" χιτώνα (βλ σχετικά παραπάνω σ 112 σημ 109) προδίδεται η επίδραση ενός σατυρικού δράματος Για τις επιδράσεις του σύγχρονου θεάτρου (κυρίως σατυρικών δραμάτων και κωμωδιών) σε αντίστοιχες παραστάσεις με πρωταγωνιστή τον Ηρακλή, βλ Jahn, O , Perseus, Herakles, Satyrn auf Vasenbildern und das Satyrdrama, Philologus 27 (1868), σ 1-27 Grenier, A , Hercule et les théatres gréco-romains, Mélanges Radet (1940), σ 642-643 Karouzou, S , Herakles Satyrikos, BCH 79 (1955), σ 177-204 Colligne, N E., Some Reflections on Satyr-Plays, ProcCambPhilSoc N S 5 (1958/9), σ 28-35

[102] Ο καλλιτέχνης με το μέγεθος και τη διακόσμηση του κέρατος αυτού φροντίζει να καταστήσει απόλυτα σαφές ότι δεν πρόκειται για ένα απλό κέρας, όμοιο με εκείνο που διακρίνεται κάτω από τα πόδια του, και το οποιο θα χρησίμευε ως αγγείο πόσης και σπονδών Για το κέρας γενικά, βλ LIMC IV (1988), σ 391 λ Hades (Lindner, R) Bemmann, K (1994), passim και για το γενικότερο συμβολισμό του, βλ Fehr (1971), σ 30-31 Dentzer (1982), σ 143-144 Noel, D., Laurens (1989), σ 147

[103] Σύμφωνα με την παράδοση, ο Ηρακλής πήρε το κέρας της Αφθονίας στα χέρια του μετά τη διαμάχη του με τον Αχελώο για τη Διηάνειρα ή κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στον Άδη Βλ σχετικά Schauenburg (1953), σ 56 Του ίδ (1963), σ 128 σημ 105-106 LIMC IV (1988), σ 729 λ Herakles (Boardman, J., κ ά) LIMC V (1990), σ 186 λ Herakles (Boardman, J , κ ά)

εικονιστικη τέχνη[104] Ο αγγειογράφος στη δεδομένη περίπτωση πρέπει να ήθελε να παραπεμψει νοηματικα στη λατρεία του Ηρακλη ως θεου της γονιμότητας[105] Στην παρασταση ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Οινομαου στη Μαδριτη, Museo Arqueológico Nacional 11017 (ΟΙΝ 3 *πίν 77Α*) αναμεσα στις μορφες που παρακολουθούν την απόδοση τιμών στον Ηρακλή περιλαμβάνεται και ο Πλουτωνας[106] Η παρουσία του Πλούτωνα δεν μπορεί να δικαιολογηθεί απλά σύμφωνα με τη λογική της θεώρησης του Ηρακλή ως ενός ακόμη θεου της γονιμότητας[107] Αντιθετα, θα πρεπει μαλλον να θεωρηθει οτι παριστανεται μια από τις θεότητες που λατρεύονταν στην Ελευσίνα, στα μυστήρια της οποίας μυήθηκαν ο Ηρακλης[108] και οι Διόσκουροι Μάλιστα, ένας από τους Διόσκουρους θα μπορούσε

---

[104] Η πρωιμότερη απεικόνιση του Ηρακλή με κέρας στην αττική τεχνη εντοπιζεται στην παρασταση ενός μελανόμορφου σκύφου του Ζωγράφου του Θησέα από το εμποριο εργων τεχνης της Βασιλείας (πρώην συλλογή Emmerich 1964) [Para 257 LIMC IV (1988), σ 818 λ Herakles 1498 (Boardman, J , κ α) Laurens (1992), σ 100 Tagalidou (1993), σ 137, πιν 24] Γενικότερα για τις παραστάσεις του Ηρακλή με κέρας, βλ Hartwig, P , Herakles mit dem Fullhorn, Leipzig 1883 Schauenburg (1963), σ 127 αρ 104-106 Becatti, G , Una statua di Eracle con cornucopia, BdA 53 (1968), σ 1-11 LIMC IV (1988), σ 766-767 λ. Herakles 756, 776, 779, 780 (Boardman, J , κ ά) Tagalidou (1993) σ 129-139

[105] Για τη σύνδεσή του με το υδάτινο στοιχείο, πρβλ τις αναφορές του Παυσανία 8 14 1 και του Διοδώρου, 4 22.2-3 Για τη συλλατρεία του με τον Παλαίμονα-Μελικερτη, μια άλλη θεότητα της γονιμότητας, βλ επίσης Vollkommer (1998), σ 43-45, 86

[106] Κρατωντας κέρας εικονίζεται ο Ηρακλής δίπλα στον Πλούτωνα και την Περσεφονη και στην παράσταση ενός αναθηματικού αναγλυφου από τη Θήβα [LIMC IV (1988), σ 380 λ Hades 74 (Lindner, R) Vollkommer (1988), αρ 284, εικ 56 LIMC V (1990), σ 179 λ Herakles 3495 (Boardman, J , et al) Paul-Zinserling (1994), σ 26, πίν 2 1]

[107] Για τη σύνδεση του Ηρακλή με τον Πλούτωνα-Άδη, βλ αναλυτικότερα Paul-Zinserling (1994), σ 24 κ ε , όπου απορρίπτει με σειρά επιχειρημάτων την ερμηνεία ως Παλαίμονα-Μελικέρτη [βλ Vollkommer (1988), σ 43 αρ 285-290] της μορφής εκείνης σε ορισμένες παραστάσεις εφεδρισμου (για παράδειγμα στην JEN 6), οπου η ίδια αναγνωρίζει τον Πλούτωνα

[108] Για τη μύησή του στα μυστήρια της Ελευσίνας και τις δύο διαφορετικες σχετικές παραλλαγές που αναφέρουν οι πηγές, βλ Nilsson (1955), σ 665, σ 674 σημ 1 Simon, E , AntK 9 (1966), σ 85 Harrison, E B , AJA 71 (1967), σ 44 σημ 143 Parker (1983), σ 284 κ ε Zinserling (1994), σ 27 Αναφέρεται μάλιστα ότι στα μυστήρια αυτά κατείχε θέση πρωτομύστη [βλ σχετικά Lloyd-Jones, H , Maia N S 3 XIX 1967, σ 206-229 Graf, F , Eleusis und die orphische Dichtung Athens in vorhellenistischer Zeit (1974), σ 143]

κάλλιστα να είναι ο δορυφόρος νέος που κάθεται απέναντι από τον Ηρακλή στην παράσταση αυτή[109].

Μελετώντας τις παραστάσεις απόδοσης τιμών από μέλη του διονυσιακού θιάσου στον Ηρακλή θα πρέπει κανείς να σταθεί και σε εκείνη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach στο Kiel, Antikensammlung B 795 (ERB 11 *πίν. 54Δ*). Στην παράσταση αυτή, αν κρίνει κανείς από τον οβελό που μεταφέρει ο Σάτυρος στο ύψος της δεξιάς λαβής, αποκαλύπτεται ότι εκτός από την τυπική προσκόμιση αναίμακτων προσφορών προηγήθηκε και μια θυσία[110]. Ανάλογο περιεχόμενο έχουν και δύο παραστάσεις του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 9 *πίν. 61Β*, LON 20 *πίν. 64Β*)[111], συνεργάτη του Ζωγράφου του Erbach. Η υπόθεση της αναγνώρισης στις παραστάσεις αυτές[112] θεοξενίων του Ηρακλή[113], ενώ

---

[109] Ανάλογη είναι η παράσταση στην Α όψη του κρατήρα από το Baksy του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 11 *πίν. 46Ε*), στην οποία τον πρωτομύστη των Ελευσινίων μυστηρίων Ηρακλή υποδέχονται οι Διόσκουροι, που ήταν επίσης μυημένοι στα μυστήρια.

[110] Πρόκειται για έναν εικονογραφικό τύπο που γνώριζαν οι αγγειογράφοι του εργαστηρίου του Erbach από αντίστοιχες παραστάσεις συνεργατών του Ζωγράφου του Κάδμου, που με τη σειρά τους τον γνώρισαν πιθανότατα στο εργαστήριο του Πολυγνώτου. Για το θέμα της απεικόνισης αιματηρών θυσιών, βλ. ενδεικτικά τις παραστάσεις:

α) ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του Πολυγνώτου στο Λονδίνο, British Museum E 455 [ARV^2 1028, 9. Nordquist, Hägg (1992), σ. 161, εικ. 11]

β) τριών θραυσμάτων κωδωνόσχημων κρατήρων του Ζωγράφου του Δίνου των Αθηνών στη Βόννη, Akademisches Kunstmuseum αρ. 1216, 43-45 [ARV^2 1181, 12-14. CVA Bonn i, πίν. 29,8-9. Oakley (1992), σ. 201-202, εικ. 2]

γ) ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Πόθου στο Λονδίνο, British Museum E 504 [ARV^2 1190, 25. Nordquist, Hägg (1992), εικ. 12] και

δ) ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του Ζωγράφου του Νικία στο Lecce, Museo Provinciale 630 [ARV^2 1334, 13. Nordquist, Hägg (1992), σ. 160, εικ. 10].

[111] Στο σημείο αυτό αξίζει να σχολιαστεί ειδικότερα ότι στην παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα στην Civita Castellana, Museo Archeologico dell'Agro Falisco 3619 (LON 9 *πίν 61Β*) ο Ηρακλής έχει αφύσικα μεγάλα μάτια, όπως περιγράφονται από διαφόρους συγγραφείς και εικονίζονται σε παραστάσεις κυρίως του α΄ μισού του 5ου αι. π.Χ. Για τις σχετικές γραμματειακές πηγές, βλ. LIMC IV (1988), σ. 730 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.). Για τις σχετικές παραστάσεις, βλ. LIMC V (1990), σ. 184 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.).

[112] Εκτός από αυτές τις παραστάσεις του Ζωγράφου του Erbach και του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 νοούνται εδώ και οι παραστάσεις των κρατήρων της Ομάδας της Βιέννης

παριστανται μυθικά προσωπα ή θνητοί λατρευτές του ειναι λογική[114] Στην παρασταση του καλυκωτου κρατηρα του Ζωγράφου του Erbach στην Αθηνα, ΕΑΜ 12682 (ERB 3 *πίν 51Γ*), στην οποια εικονίζεται ένας μόνο νεος απέναντι από τον Ηρακλή, θα μπορουσε να υποτεθεί ειδικότερα οτι πρόκειται για τον Ιολαο ή εναν από τους Διόσκουρους[115] Στις παραστάσεις αντίθετα του Ζωγράφου του Λονδινου F 64, όπου ο χωρος κατακλυζεται απο πολλούς, πανομοιότυπους μεταξύ τους νέους,

---

1025 (VIENN 1 *πίν 89A*, VIENN 2 *πίν 89Δ*) που, οπως ήδη αναφερθηκε παραπάνω, αποτελούν επίσης έργα του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ"

[113] Γενικά για τα θεοξενια, βλ RE V (1934), 2256-2257 λ Θεοδαισια and Theoxenia (Pfister, F), KlPauly 5 (1975), 732-733 λ Theoxenia (Wachsmuth, D) Dentzer (1982), σ 515-516 Bruit, L , Sacrifices a Delphes, RHR 201 (1984), σ 339-367 Fluckiger-Guggenheim D , Gottliche Gaste, Bern-New York 1984 Bruit, L , Les dieux aux festins des mortels Theoxénies et xeniai, Laurens (1989), σ 13-25 Της ίδ , The meal at the Hyakinthia Ritual Consumption and Offering, Murray (1990), σ 162-174 Jameson, M , Theoxenia, Hagg (1994), σ 35-57

Σε ό,τι αφορά ειδικότερα τα θεοξένια του Ηρακλή, βλ Fluckiger-Guggenheim D Gottliche Gaste, Bern-New York 1984, σ 70-78 Bruit, L , Laurens (1989), σ 17-19, σ 24 αρ 54 Verbanck-Pierard, Laurens (1989), σ 50 αρ 54-55 Laurens (1992), σ 96 Χαρακτηριστικη είναι επισης η εκφραση που χρησιμοποιείται από τον Αριστοφανη στη Λυσιστράτη, 928 "Ηρακλής ξενίζεται"

[114] Στην οργανωση λατρευτικών συμποσιων προς τιμην του στα ιερα του Μαραθωνα και του Κυνοσαργους και στους "παράσιτους" αναφέρεται επικαλούμενος τον Φιλόχωρο [(FGrH IIIb Suppl I 328 F 73)] ο Αθηναιος, Δειπνοσοφιστές VI 234 c - 235 f, 239 d - f Για τους "παρασιτους", βλ επίσης RE XVIII (1949), 1377-1381 λ Parasitoi (Ziehen, L) Whitehead, D , The Demes of Attica, 508/7-250 B C , Princeton 1986, σ 13 Shapiro (1989), σ 161 Verbanck-Pierard, A., le double culte d Herakles, Laurens (1989), σ 53 Laurens (1992), σ 96 Την εκτέλεση τέτοιων συμποσίων είχε κατά νου και ο Αριστοφάνης, όταν έγραφε στα 427 π.Χ την κωμωδία Δαιταλείς ή Δαιταλής [PCG III 2, 122-148, απόσπ 205-225 Woodford (1971), σ 214 Laurens 1992, σ 93 σημ 43], στην οποία ο χορός πραγματοποιεί δείπνο σε ένα ιερό του Ηρακλή Για την οργάνωση λατρευτικών συμποσίων σε ιερά του Ηρακλή, βλ επίσης Schefold (1978), σ 49 αρ 117 Verbanck-Pierard (1987), σ 192-195 Shapiro (1989), σ 160-161

Εκτός βεβαια από αυτά τα λατρευτικα συμπόσια με δημόσιο χαρακτήρα, αφορμές για την εκτέλεση συμποσίων στο χώρο ενός ιερού του Ηρακλή θα μπορούσαν να αποτελούν μια αθλητική νίκη ή ακόμη και η σύναψη ενός γάμου Βλ Oakley-Sinos (1993), σ 22-23

[115] Με βάση τις λογοτεχνικές και εικονογραφικές μαρτυρίες οι Διόσκουροι ξενίζονται συχνά Βλ σχετικά LIMC III (1986), σ 567-593 λ Dioskouroi, κυρίως σ. 576-577, 591 (Hermary, A) Shapiro (1989), σ 149-154

είναι λογικότερο να υποτεθεί οτι πρόκειται για θνητούς λατρευτές του, που είναι γνωστοι και απο παραστασεις αναθηματικών αναγλύφων με το ίδιο θέμα

Τον Ηρακλή τιμουσαν με γιορτές[116] και θυσιες σε ολους τους δήμους της Αθηνας[117] Ιδιαίτερες τιμές του απέδιδαν ειδικοτερα οι νέοι, που τον θεωρουσαν όχι μονο προτυπο αλλά και προστάτη Οι τελευταίοι αναφέρεται ότι κατά τη διάρκεια της τρίτης ημέρας εορτασμού των Απατουρίων[118], που σηματοδοτούσε την είσοδό τους στην περίοδο της διετούς εφηβείας[119], εκτελούσαν σπονδή προς τιμήν του και

---

[116] Οι περισσότερο αγαπητές αναμεσά τους ήταν εκείνες στο Μαραθώνα και το Κυνόσαργες Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο Αρποκρατίωνας, σ 148

"...Ἡράκλεια Δημοσθένης ἐν τῷ κατ᾽ Αἰσχίνου. πολλῶν ὀντων τῶν κατα την Ἀττικήν Ἡρακλειων, νῦν ἀν ὁ Δημοσθενης μνημονευοι ἤτοι τῶν ἐν Μαραθῶνι τῶν ἐν Κυνοσαργει· ταῦτα γὰρ μαλιστα δια τιμῆς εἶχον Ἀθηναῖοι."

[117] Οπως πληροφορούμαστε από τον Αθήναιο VI 239 d

"...τον Ἡρακλέα τιμῶσα λαμπρῶς ἡ πολις ἐν ἁπασι τοῖς δημοις θυσίας ποιουμενη εἰς τας θυσίας ταύτας παρασίτους τῷ θεῷ οὐπώποτ᾽ ἀπεκλήρωσεν ουδὲ παρελαβεν εἰς ταῦτα τοὺς τυχοντας, ἀλλα κατέλεγεν ἐκ τῶν πολιτῶν δωδεκ᾽ ἀνδρας ἐπιμελῶς, ἐκλεξαμένη τοὺς ἐκ δύ᾽ ἀστῶν γεγονοτας, ἔχοντας οὐσίας, καλῶς βεβιωκοτας. εἶθ᾽ ὕστερον τὸν Ἡρακλέα μιμούμενοι τῶν εὐπόρων τινὲς παρασίτους ἑλόμενοι τρέφειν παρεκαλουν οὐχι τους χαριεστατους ἐκλεγομενοι, τοὺς δὲ κολακεύειν δυναμένους καὶ πάντ᾽ ἐπαινεῖν."

[118] Αναλυτικά στα Απατούρια αναφέρεται ο Αθήναιος, Δειπνοσοφισταί XI 494 f Για τα Οινιστήρια και τα Απατούρια, βλ γενικότερα Deubner (1959), σ 232 κ ε Simon, Festivals of Attica (1983), σ 74 κ ε Parke, H W , Athenische Feste (1987), σ 131 κ ε Tagalidou (1993), σ 33-35 Lambert, S D , The Phratries of Attica, Ann Arbor 1993, σ 163-164

[119] Κατά τη διάρκεια της εφηβείας γίνονταν επίσημα μέλη μιας φατρίας και εκπαιδεύονταν στρατιωτικα, για να αποκτήσουν μετά την ολοκληρωσή της τα πλήρη δικαιώματα ενός Αθηναιου πολίτη

Για το θεσμο της εφηβείας στην Αθηνα, βλ γενικά Reinmuth, O W , The Genesis of the Athenian Ephebia, TAPhA 83 (1952), σ 34-50 Dow, S , The Athenian Epheboi Other Staffs, and the Staff of the Diogeneion, TransactAmPhilAss 91 (1960), σ 381-409 Pelekidis, Ch , Histoire de l'éphébie, Paris 1962 Marrou, H , Geschichte der Erziehung im klassischen Altertum (1977)[7], σ 204 κ ε Ruschenbusch, E , Die soziale Herkunft der Epheben um 330, ZPE 35 (1979), σ 173-176 Για τις φρατρίες της Αθηνας, βλ Ferguson, W S , ClCh 5 (1910), σ 257-284 Busolt, G , Griechische Staatskunde (1926)[3], σ 958 κ ε Guarducci, M , L'istituzione della fratria nella Grecia antica e nelle colonie greche d'Italia, MemAccLinc Ser 6 (1937), σ 1 κ ε , κυρίως 11 κ ε Roussel, D , Tribu et cité Études sur les groupes sociaux dans les cités grecques aux epoques archaique et classique, Centre

έκοβαν τα μαλλιά τους. Ο ρόλος του Ηρακλή στη ζωή των Αθηναίων νέων τονίζεται επιπλέον από το γεγονός ότι πολλά από τα ιερά του διέθεταν και γυμνάσιο[120], όπου περνούσαν πολλές από τις ώρες τους. Στο γυμνάσιο μάλιστα του ιερού του στο Μαραθώνα[121], από το οποίο σύμφωνα με μια παράδοση ξεκίνησε η λατρεία του ως θεού[122], πραγματοποιούνταν κάθε τέσσερα χρόνια αγώνες[123]. Εξίσου γνωστό φαίνεται ότι ήταν και το γυμνάσιο[124] του ιερού του στο Κυνόσαργες[125], που μετά το

---

de Recherches d'Histoire Ancienne 23 (1976), σ. 93 κ.ε., κυρίως 139 κ.ε. Tagalidou (1993), σ. 34].

120 Δεν θα πρέπει κανείς να ξεχνά ότι ο Ηρακλής θεωρούνταν θεσμοθέτης των Ολυμπιακών Αγώνων (βλ. Πίνδαρος, Ολυμπιόνικος 3.11 κ.ε., 10.42 κ.ε. Διόδωρος, 4.14) ή σύμφωνα με άλλους (βλ. Στράβωνας 8.3.30) ο πρώτος νικητής των αγώνων.

121 Για τις διάφορες θέσεις που προτάθηκαν για το ιερό κατά καιρούς από διάφορους μελετητές, βλ. συνοπτικά Tagalidou (1993), σ. 71-72.

122 Όπως αναφέρει ο Παυσανίας, 1.15.3:

"...Μαραθωνίοις γάρ, ὡς αὐτοὶ λέγουσιν, Ἡρακλῆς ἐνομίσθη θεὸς πρώτοις."

ενώ από τον ίδιο αναφέρεται, 1.32.4:

"...σέβονται δὲ οἱ Μαραθώνιοι τούτους τε...καὶ Ἡρακλέα, φάμενοι πρώτοις Ἑλλήνων σφίσιν Ἡρακλέα θεόν νομισθῆναι.".

Καθώς όμως ο Ηρόδοτος (Ιστορίαι VI 108), όταν σχολιάζει τη λατρεία του Ηρακλή ως θεού, δεν αναφέρεται στη σύνδεση του Ηρακλή με το ιερό του Μαραθώνα, αναρωτιέται κανείς μήπως τελικά στην περίπτωση αυτή επρόκειτο για μια μεταγενέστερη προσθήκη των Αθηναίων στο πλαίσιο της πολιτικής τους προπαγάνδας σχετικά με τους Περσικούς Πολέμους [βλ. Kolb, F., Die Bau-, Religions- und Kulturpolitik der Peisistratiden, JdI 92 (1977), σ. 99-138, κυρίως 113 σημ. 83 (όπου υποστηρίζει ότι η λατρεία του Ηρακλή ως θεού στο Μαραθώνα καθιερώθηκε από το Πεισίστρατο). Tagalidou (1993), σ. 75].

123 Αγώνες προς τιμή του Ηρακλή εκτός από το ιερό του Μαραθώνα πραγματοποιούνταν και στο ιερό του στη Θάσο [βλ. Tagalidou (1993), σ. 143-148] όπως και στο "τετράκωμον" ιερό του στον Πειραιά [βλ. Tagalidou (1993), σ. 75-77], όπου μαρτυρείται μάλιστα και λατρεία του από θίασο.

124 Σύμφωνα με τον Πλούταρχο (Θεμιστοκλής 1.2) μετά από προτροπή του Θεμιστοκλή εκεί αθλούνταν οι νόθοι.

125 Για τη θέση του ιερού στη νότια όχθη του Ιλισσού, κοντά στην πηγή Καλλιρρόη, βλ. ενδεικτικά Tagalidou (1993), σ. 57-58. Για τη στενή σχέση του ιερού στο Κυνόσαργες με εκείνο της Μελίτης και την παράδοση (Πλούταρχος, Περί φυγής 6), σύμφωνα με την οποία μέτοικοι από το δήμο της Μελίτης ίδρυσαν τη λατρεία του Κυνοσάργους, βλ. Tagalidou (1993), σ. 63-64.

τέλος του Πελοποννησιακού Πολέμου ήταν επιπλέον και το κέντρο φιλοσοφικών συζητήσεων[126].

Στη σύνδεση του ιερού χώρου, όπου δέχεται τιμές ο Ηρακλής, με εκείνον ενός γυμνασίου αναφέρεται υπαινικτικά ο Ζωγράφος του Erbach στην παράσταση του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12682 (ERB 3 *πίν. 51Γ*), απεικονίζοντας ένα αγωνιστικό τέρμα κάτω από τα πόδια του[127]. Περισσότερο σαφής επιχειρεί να γίνει ο καλλιτέχνης ενός κρατήρα στο ίδιο μουσείο 12251 που αποδίδεται στην Ομάδα της Βιέννης 1025[128] (VIENN 2 *πίν. 90Α*) αποδίδοντας στο ύψος της κατώτερης διακοσμητικής ζώνης της παράστασης περισσότερα από ένα αγωνιστικά τέρματα[129]. Λογική και αναμενόμενη στις παραστάσεις αυτές είναι και η σταθερή απεικόνιση του Ερμή. Ο Ερμής, όπως και ο Ηρακλής, προστάτευε τους νέους και τον τιμούσαν σε αθλητικούς χώρους[130].

---

[126] Εκεί συζητούσε συχνά με τους νέους ο Σωκράτης [βλ. Delorme, J., Gymnasion, Paris 1960, σ. 58], ενώ το όνομα της σχολής των Κυνικών που ιδρύθηκε από τον Αντισθένη στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. προέρχεται επίσης από το Κυνόσαργες [βλ. Διογένης Λαέρτιος, 6.13].

[127] Για ορισμένες σκέψεις σχετικά με το συμβολισμό μορφών που πατάνε σε τέρματα, βλ. παραπάνω σ. 210 κ.ε.

[128] Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω σ. 42 σημ. 146-147, και οι κρατήρες της Ομάδας της Βιέννης 1025 αποτελούν έργα του εργαστηρίου του "απλούστερου" στιλ.

[129] Την ίδια πρόθεση πρέπει να είχε και ο Ζωγράφος του Μελεάγρου που τοποθετεί στην παράσταση της υδρίας του Τάραντα, Museo Nazionale 4599 (MEL 76 *πίν. 26Β.Γ*) μια στήλη [για τη στήλη σε σχέση με τη λατρεία του Ηρακλή, βλ. Schauenburg (1963), σ. 124]. Το χώρο της παλαίστρας υποδηλώνει με σαφήνεια ο συγκεκριμένος καλλιτέχνης χρησιμοποιώντας τις στήλες και σε άλλες παραστάσεις (βλ. για παράδειγμα εκείνη του αγγείου MEL 40 *πίν. 15Α*). Αντιπροσωπευτικές για την κατανόηση της στήλης ως σήματος μιας παλαίστρας είναι και οι παραστάσεις των αγγείων που παρουσιάζονται από το F. Chamoux στο άρθρο του L'Athéna mélancolique, BCH 81 (1957), σ. 140-159, κυρίως 147 κ.ε., με αφορμή τη γνωστή παράσταση της σκεπτόμενης Αθηνάς στο ανάγλυφο του Μουσείου της Ακροπόλεως 695.

[130] Σχετικά με τη λατρεία Έρωτα, Ερμή και Ηρακλή στο χώρο των γυμνασίων χαρακτηριστική είναι η αναφορά του Αθήναιου, Δειπνοσοφιστές 13,561 d:

"...κατὰ τὰ γυμνάσια αὐτὸν [ενν. τον Έρωτα] συνιδρῦσθαι Ἑρμῇ καὶ Ἡρακλεῖ, τῷ μὲν λόγον τῷ δ' ἀλκῆς προεστῶτι..."

Με βάση τις παραπάνω παρατηρήσεις για τις στενές σχέσεις των νέων με τον Ηρακλή μπορεί να υποστηριχθεί ότι και η επιλογή από τους αγγειογράφους σκηνών απόδοσης τιμών στον Ηρακλή για την Α όψη σε ορισμένα αγγεία και νέων σε κάποιο αθλητικό χώρο[131] για τη Β όψη δε γινόταν μάλλον τυχαία. Στη Β όψη ενός κρατήρα στην Αθήνα[132] παριστάνεται μια λαμπαδηφόρος Νίκη ανάμεσα σε δύο νέους, από τους οποίους ο ένας κάθεται δίπλα σε υδρία. Η παράσταση αυτή πιθανότατα αφηγείται ότι μετά από μια νίκη σε αγώνες λαμπαδηδρομίας[133] πραγματοποιήθηκε μια επίσκεψη σε ένα ιερό του Ηρακλή (εκείνο ίσως που βρισκόταν δίπλα στο γυμνάσιο, όπου έγιναν οι αγώνες[134]) με σκοπό την ανάθεση της υδρίας-επάθλου ή και την πραγματοποίηση ενός λατρευτικού συμποσίου[135] προς τιμήν του προστάτη ήρωα-θεού.

Στο ερώτημα κατά πόσο με αυτές τις παραστάσεις των αττικών αγγείων γινόταν αναφορά σε κάποιο συγκεκριμένο ιερό του Ηρακλή στην Αττική[136], είναι

Στη θεώρηση του Ερμή ως προστάτη των εφήβων βασίζεται και η ερμηνεία του Ερμή δίπλα στον Ηρακλή σε σχετικές παραστάσεις αναθηματικών αναγλύφων [βλ. Tagalidou (1993), σ. 36-37].

131 Όταν δεν εικονίζονται γυμνοί αθλητές αλλά ιματιοφόροι νέοι, αυτό δηλώνεται και από τα αντικείμενα που κρατούν (στλεγγίδες και αρυβάλλους) ή που διακρίνονται στο βάθος της παράστασης (δίσκοι, στλεγγίδες, αγωνιστικά τέρματα).

132 Πρόκειται για τον κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 14902 [βλ. παραπάνω σ. 239 σημ. 74].

133 Πρόκειται για μια σκέψη της Carabatea (1997), σ. 139. Για την υδρία ως έπαθλο σε αγώνες λαμπαδηδρομίας, βλ. Froning (1971), σ. 78-81. Simon, Festivals of Attica (1983), σ. 64.

134 Γνωστοί αγώνες προς τιμήν του Ηρακλή ήταν εκείνοι που διεξάγονταν στο γυμνάσιο του ιερού του στον Μαραθώνα [βλ. Vanderpool, E., Hesperia 11 (1942), σ. 334-337. Του ίδ., AJA 70 (1966), σ. 319-323], αλλά θα μπορούσαν επίσης να πραγματοποιούνται σε οποιοδήποτε ιερό του [πρβλ. Woodford (1971), σ. 214].

135 Για τα συμπόσια που γίνονταν σε ιερά του Ηρακλή, βλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω σ. 233 σημ. 53, 248 σημ. 113.

136 Για μια συνολική τους παρουσίαση, βλ. Woodford, S., (1971), σ. 221-5. Tagalidou (1993), σ. 7-85. Η ακριβής τους θέση αποτελεί σημείο τριβής των μελετητών μέχρι σήμερα, καθώς οι περισσότεροι από τους όρους των ιερών του Ηρακλή και τα σχετικά ανάγλυφα δεν εντοπίστηκαν in situ. Για το θέμα, βλ. Meritt, B.D., Hesperia 7 (1938), σ. 92 αρ. 12. Thompson, H.A., Hesperia 17 (1948), σ. 174-175, 180, 183-184, πίν. XLIX, L, LX.2, LXIV. Harrison, E., Agora XI (1965), σ. 37-40 αρ. 97A, πίν. 18. Hatzimichali, B.N., ΑΔ 20 (1965) Χρονικά, σ. 52-54. Versnel, H.S., (εκδ.), Faith, Hope and Worship (1981), σ. 103-104,

δύσκολο να δοθεί μια απαντηση Στις περιπτώσεις[137], όπου επιλεκτικα εικονίζονται ορισμένα αρχιτεκτονικά μέρη (όπως κιονες, επιστύλιο ή κάποιο κρηπίδωμα) στην Α όψη και σκηνές παλαίστρας στη Β όψη, θα μπορούσε να θεωρηθεί ότι πρόκειται για σκηνές που εκτυλίσσονται σε καποιο ιερό του που διέθετε γυμνάσιο Τέτοια ήταν τα ιερα στο Μαραθώνα, το Κυνόσαργες κ α [138] Σε έναν κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 14902, το στιλ του οποίου παραπέμπει σε έργα του περιβάλλοντος του Ζωγράφου του Προνόμου, ο τύπος της προοπτικά αποδοσμένης τετρακιόνιας κατασκευής στην παράσταση της Α όψης θα πρέπει να δημιουργήθηκε σύμφωνα με το υπόδειγμα που χρησιμοποιήθηκε σε δύο ακόμη περιπτώσεις σε έργα του συνεργάτη του Ζωγράφου του Προνόμου, του Ζωγράφο του Τάλω[139]

Το κτίριο αυτό που προβάλλεται σε ένα δεύτερο επίπεδο πίσω από τη μορφή του Ηρακλή, αν και δεν μαρτυρείται από γραμματειακές και επιγραφικές πηγές, εικονίζεται σε μια σειρά αναθηματικών αναγλύφων που σχετίζονται με τη λατρεία του

---

106 Lalonde, G V , Agora XIX (1991), σ 23 αρ H6, σ 51 αρ H131, σ 105-116 αρ P26b σ 175-177 αρ L4a, σ 177-178 αρ L4b, σ 179 αρ L6, σ 195-196, αρ L14

[137] Πρόκειται για τις παραστάσεις τριών κρατήρων του Ζωγράφου του Erbach (ERB 3 *πίν 51Γ*, ERB 8 *πίν 53Β*, ERB 11 *πίν 54Δ*), δύο κρατηρων του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 9 *πίν 61Β*, LON 20 *πίν 64Β*) και δύο κρατήρων του Ζωγράφου του Λούβρου G 508 (LOU 3 *πίν 67Α*, LOU 4 *πίν 67Δ*)

[138] Εκτός βέβαια από τα διάσημα γυμνάσια των ιερών του Ηρακλή στον Μαραθώνα και στο Κυνόσαργες και πολλά ιερά του εκτός Αττικής διέθεταν γυμνάσια, όπου θα μπορούσαν κάλλιστα να εξαχθούν και να χρησιμοποιηθούν αττικά αγγεία με τις συγκεκριμένες παραστάσεις Για τα ιερά αυτά και τη σύνδεσή τους με εφήβους, βλ Tagalidou (1993), σ 122-123

[139] Προκειται για την παράσταση του ερυθρόμορφου αμφορέα του Ζωγράφου του Τάλω στον Τάραντα, Museo Nazionale 143544 [βλ παραπάνω σ 228 σημ 23] και μια δεύτερη αποσπασματικά σωζόμενη του Ζωγράφου του Τάλω στο ίδιο Μουσείο 52383 [D΄ Amicis, D΄ Amicis κ ά (1997), σ 129 εικ 93, σ 132 σημ 48]

Σε ο,τι αφορά την παράσταση του κωδωνόσχημου κρατήρα κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina [ARV^2 1337, 3 McPhee (1973), σ 234 Tagalidou (1993), σ 20 σημ 80, σ 44 σημ 184], την οποία ο McPhee χαρακτήρισε ως την πρωιμότερη και πληρέστερη παράσταση ιερού του Ηρακλή, είναι αδύνατο να ειπωθεί ο,τιδήποτε σχετικά με τον ναό που εικονίζεται σε αυτήν, καθώς παραμένει αδημοσίευτη

Ηρακλη[140] Το σημαντικότερο από τα ανάγλυφα αυτά, αυτό της Βοστώνης[141], συνδέθηκε ειδικότερα με τη λατρεία του Ηρακλή Αλεξικακου και θεωρήθηκε ανάθημα στο ιερό του στη Μελίτη[142] που κατείχε τη σημαντικότερη θέση ανάμεσα στα ιερα του στην Αττική[143] Όπως όμως πολύ σωστά παρατήρησε ο Boardman[144] αναφορικά με

---

[140] Για μια αναλυτική παρουσίαση του συνόλου των δέκα αναθηματικών αυτών αναγλύφων, όπου παριστάνεται η τετρακιόνια κατασκευή, βλ Tagalidou (1993), σ 19-32

[141] Πρόκειται για ένα αναθηματικό ανάγλυφο στη Βοστώνη, Museum of Fine Arts 96 696 [LIMC IV (1988), σ 802 λ Herakles 1378 (Boardman, J , κ ά) Carabatea (1997), σ 135-136, εικ 7] που φέρει την επιγραφή ΗΡΑΚΛΕΟΣ ΑΛΕΞΙΚΑΚΟ Για τη σημασία του επιθετου αυτού που αποδίδεται στο Δια, στην Αθηνά και κυριως στον Ηρακλή και τον Απόλλωνα, βλ RE I_2 (1894), 1464-1465 λ Alexikakos (Wentzel)

[142] Σύμφωνα με τους Chase και Vermeule [Chase, G H , Vermeule, C C , Greek, Etruscan and Roman Art, (1963), σ 139] το ανάγλυφο της Βοστώνης ανατέθηκε στο συγκεκριμένο ιερό απο ένα νέο του δήμου της Μελίτης, που συμμετείχε στον εορτασμό των Απατουρίων Ανάμεσα στα μελη του συγκεκριμένου δήμου της Κεκροπίδας φυλής περιλαμβάνονταν και ορισμένα γνωστά δημόσια πρόσωπα, όπως ήταν ο Θεμιστοκλής, ο Καλλιας, ο Αντιφώντας και ο Επικούριος Για το δήμο της Μελίτης, βλ Siewert, P , Die Trittyen Attikas und die Heeresreform des Kleisthenes (1982), σ 39, 98 κ ε Ειδικά για την οικία και το "εικόνιον" του Θεμιστοκλή στη Μελίτη, βλ Metzler, D , Untersuchungen zu den griechischen Portrats des 5 Jhs v Chr (1966), σ 8 κ ε Travlos, (1971), σ 121, εικ 164-167]

[143] Ο ανώνυμος σχολιαστής των Βατράχων του Αριστοφάνη 501 το χαρακτηρίζει ως το "επιφανέστατον ιερόν" Από τον ίδιο (στ 501-504) αναφέρεται ότι χτίστηκε μετα το μεγάλο λοιμό του 430 π Χ προς τιμήν του Ηρακλή Αλεξίκακου, όπου αργοτερα λατρευόταν και με την ιδιότητα του Μήλονα. Για αναφορές στη λατρεία του Ηρακλη Μήλονα, βλ Απολλόδωρος ο Αθηναίος FGrH IIb 244 F 115 Ζηνόβιος 5 22 Σουιδας λ Μήλειος Ηρακλής Ησύχιος, λ Μήλων Ηρακλής Για τη βοιωτική καταγωγη της συγκεκριμένης λατρείας, την υιοθέτησή της αργότερα από την Αθήνα και την άσκηση της στο ιερό της Μελίτης, βλ Πολυδεύκης, Ονομαστικόν I 30-31 Πρβλ επισης Tagalidou (1993), σ 117-122

Σε ό,τι αφορά τη θέση του ιερού, πρόκειται πιθανον για εκείνο που ανασκαφηκε στη ΝΔ κλιτύ του Αρείου πάγου Είναι το ιερό που ο ανασκαφέας Dörpfeld [Dorpfeld, W , AM 20 (1895), σ 161 κ ε] ταύτισε αρχικά με το ιερό του Διονύσου εν Λίμναις, ενώ αργότερα ο Frickenhaus (1911), σ 113-144 με το ιερό του Ηρακλή Αλεξίκακου στη Μελίτη, άποψη που υιοθετήθηκε ευρύτερα στη νεότερη έρευνα [βλ Travlos, J , A Pictorial Dictionary of Ancient Athens, London 1971, σ. 274-277 Wegener, S., Funktion und Bedeutung landschaftlicher Elemente in der griechischen Reliefkunst archaischer bis hellenistischer Zeit, Frankfurt 1985, σ 131. Tagalidou (1993), σ. 22-27 (όπου παρατίθενται αναλυτικά τα επιχειρηματα των ερευνητών για τη θέση και την ονομασία του ιερού)]

τη σύνδεση του συγκεκριμένου αναγλύφου με το ιερό της Μελίτης[145], θα πρέπει να είναι κανείς ιδιαίτερα επιφυλακτικός, εξαιτίας του γεγονότος ότι η παριστανόμενη κατασκευή[146] δε μοιάζει με ιερό. Άλλωστε το ιερό της Μελίτης δεν είναι το μοναδικό, όπου ο Ηρακλής λατρευόταν με την ιδιότητα του Αλεξίκακου[147], τη στιγμή μάλιστα κατά την οποία και τα σχετικά με τη συγκεκριμένη λατρεία ανάγλυφα δεν προέρχονται μόνο από την Αττική αλλά και από την Άνδρο, την Ερέτρια, την Ιθώμη και τη Θήβα[148]. Κατά συνέπεια και στις σχετικές παραστάσεις αγγείων θα πρέπει να περιοριστεί κανείς στη διατύπωση της υπόθεσης ότι πρόκειται για παραστάσεις λατρείας του Ηρακλή σε κάποιο ιερό του, στο οποίο λατρευόταν με την ιδιότητα του Αλεξίκακου.

Μια δεύτερη πρόταση αναφορικά με την ερμηνεία του τόπου δράσης στις παραστάσεις αυτές των αναθηματικών αναγλύφων και των αγγείων διατύπωσε ο van Straten. Ο συγκεκριμένος μελετητής κάνει λόγο ειδικότερα για πιθανή σύνδεση των παραστάσεων αυτών με τη λατρεία του Ηρακλή εν Ακρίδι[149]. Στη διατύπωση

---

144 Boardman, LIMC IV (1988), σ. 805 λ. Herakles (Boardman, J., κ.ά.).

145 Βλ. ενδεικτικά McPhee (1973), σ. 234.

146 Πρώτος ο Frickenhaus (1911), passim σύγκρινε την τετρακιόνια αυτή κατασκευή σε παραστάσεις αττικών αγγείων και αναθηματικών αναγλύφων με μια αντίστοιχη σε παραστάσεις απουλικών αγγείων και πρότεινε ότι πρόκειται για ηρώο, άποψη που υιοθέτησε και ο Farnell [βλ. Farnell, L.R., Greek Hero Cults and Ideas of Immortality, Oxford 1921, σ. 96]. Στην άποψη αυτή άσκησε αργότερα έντονη κριτική ο Walter [βλ. Walter, O., Der Säulenbau des Herakles, AM 62 (1937), σ. 41-51], ενώ σύμφωνα με την ευρύτερα αποδεκτή άποψη της νεότερης έρευνας [βλ. Metzger (1951), σ. 224 κ.ε., 227. Visscher (1962), σ. 42-44. Tagalidou (1993), σ. 30-32. D'Amicis (1997), σ. 130 κ.ε.] στις παραστάσεις αυτές πρόκειται για σκηνές εκτέλεσης υπαίθριων λατρευτικών συμποσίων (θεοξένια). Την άποψη αυτή απορρίπτει μόνο ο Vollkommer (1988), σ. 70, που χαρακτηρίζει την τετρακιόνια αυτή κατασκευή ως μια απλή θεατρική κατασκευή.

147 Ιερό της αρχαϊκής περιόδου του Ηρακλή Αλεξίκακου ως προστάτη της αττικής γης υπήρχε βόρεια της Αγοράς. Με τη συγκεκριμένη ιδιότητα λατρευόταν επίσης στην Επίδαυρο, τη Θήβα, την Κύζικο και τη Ρώμη. Βλ. σχετικά Tagalidou (1993), σ. 7-9.

148 Για τα ανάγλυφα αυτά αναλυτικότερα, βλ. Tagalidou (1993), σ. 41 κ.ε.

149 van Straten, F.T., BaBesch 54 (1979), σ. 189-191, κυρίως 190. Carabatea (1997), σ. 138-139.

αυτής της πρότασης προχώρησε στηριζόμενος σε δύο στοιχεία: α) στο βάκχο[150] που αναγνώρισε στο φόντο της παράστασης του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 14902[151] και β) στο αγγείο[152] που εικονίζεται πάνω στο επιστύλιο της τετρακιόνιας κατασκευής τόσο στο ανάγλυφο της Βοστώνης όσο και στα αγγεία του Ζωγράφου του Τάλω. Το αγγείο αυτό, που ο van Straten θεώρησε λέβητα[153], είναι όμοιο με το αγγείο που παριστάνεται στον κενό χώρο ενός ψηφισματικού αναγλύφου που εντοπίστηκε το 1970 στην Ελευσίνα και συνδέεται με το αντίστοιχο ιερό του Ηρακλή εν Ακρίδι στην

---

[150] Βάκχους κρατούσαν οι μύστες των Ελευσινίων μυστηρίων. Οι βάκχοι αυτοί αποτελούνταν από μια δέσμη κλαδιών μυρτιάς δεμένων μεταξύ τους. Γενικά για το βάκχο και τις παραστάσεις του, βλ. Blech (1982), σ. 282 κ.ε. Lehnstädt (1970), σ. 108 κ.ε.

[151] Πρόκειται για τη λεπτομέρεια στο ύψος της αριστερής λαβής πάνω από το Σάτυρο που πλησιάζει τον ανακεκλιμένο ήρωα κρατώντας μια οινοχόη και ένα κάνθαρο "σωτάδειου τύπου". Ο υποτιθέμενος αυτός βάκχος αποτελεί για τον van Straten νύξη για τη μύηση του Ηρακλή στα Ελευσίνια Μυστήρια και για την Carabatea (1997), σ. 139 (που υιοθέτησε την άποψή του) νύξη είτε για τα Ελευσίνια μυστήρια είτε για τα Μικρά Μυστήρια, που γίνονταν σύμφωνα με μια παράδοση στο ιερό του στη Μελίτη. Για το θέμα του Ηρακλή και των Μυστηρίων, βλ. γενικά LIMC IV (1988), σ. 806-807 λ. Herakles 1401-1410 (Boardman, J., κ.ά.). Για την απόρριψη του ιερού της Μελίτης ως χώρου εκτέλεσης των Μικρών Μυστηρίων σύμφωνα με την παράδοση του Στέφανου του Βυζάντιου, βλ. Tagalidou (1993), σ. 37.

[152] Οι διάφορες ερμηνείες του συγκεκριμένου αγγείου ως αμφορέα, κανθάρου, κρατήρα και λέβητα τοποθετημένου σε υπόστατο, που προτάθηκαν κατά καιρούς από διάφορους μελετητές, παρουσιάζονται αναλυτικά από την Tagalidou (1993), σ. 32-33.

[153] Αν και από τον Παυσανία 5.10.4 μαρτυρείται η ύπαρξη δύο λεβήτων στο χώρο των ακρωτηρίων του ναού του Διός στην Ολυμπία, η παρουσία τους στο χώρο του επιστυλίου της τετρακιόνιας κατασκευής που παριστάνεται στα συγκεκριμένα αγγεία και αναθηματικά ανάγλυφα σίγουρα δεν είχε διακοσμητικό χαρακτήρα. Από την προσεκτικότερη σύγκριση των αγγείων στις παραστάσεις αυτές με το αγγείο που εικονίζεται πάνω από το χώρο της μιας λαβής [βλ. Carabatea (1997), σ. 134, εικ. 5b] του κρατήρα της Αθήνας, ΕΑΜ 14902 προκύπτει ότι τα συγκεκριμένα αγγεία άλλοτε παριστάνονται όρθια τοποθετημένα (για παράδειγμα στο ανάγλυφο της Βοστώνης) και άλλοτε ανεστραμμένα (για παράδειγμα στους δύο αμφορείς του Ζωγράφου του Τάλω). Κατά τη γνώμη μου, η τοποθέτηση των αγγείων αυτών ανεστραμμένων θα πρέπει μάλλον να έγινε μετά από μια πιθανή χρήση τους κατά τη διάρκεια εκτέλεσης ορισμένων λατρευτικών πρακτικών, ανάλογων με αυτήν που εικονίζεται στον κρατήρα της Αθήνας, ΕΑΜ 14902.

περιοχή της Ελευσίνας[154] Η υπόθεση του όμως κλονίζεται, αφού το ένα από τα δύο στοιχεία, στα οποία τη στήριξε, δεν ισχυει Πιο συγκεκριμένα, η επιτόπια μελέτη του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 14902 αποκάλυψε ότι ο υποτιθέμενος "βάκχος" δεν είναι παρά ένα ρόπαλο[155] Η προσπάθεια ενίσχυσης της υπόθεσής του πρόσφατα από την Καραμπατέα[156], που αναγνώρισε έναν ανάλογο "βάκχο" και στο φόντο της παράστασης ενός κρατήρα της Ομάδας της Βιέννης στο ίδιο μουσείο 12251 (VIENN 2 *πίν 90Α*), θα πρέπει επίσης να απορριφθεί[157] η προσεκτική εξέταση της παράστασης αυτής οδηγεί στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για ένα απλό κλαδί δάφνης, γνωστό από το διάκοσμο του φόντου και άλλων σχετικών παραστάσεων[158]

---

154 Αλεξανδρή, Ο , ΑΔ 29 (1973/4) Χρονικά, πίν 121 SEG XXVIII, σ 103 Carabatea (1997), σ 135.

155 Με την άποψη μου αυτή συμφωνεί και η κ Στασινοπούλου-Κακαρούγα Η τελευταία είχε μάλιστα την καλή διάθεση να με συνοδεύσει στον εκθεσιακό χώρο ώστε να εξαλειφθουν τα περιθώρια παρερμηνείας, που είναι αναπόφευκτη στις περιπτώσεις, όπου στηρίζεται κανείς αποκλειστικά και μόνο στις δημοσιευμένες σχετικές φωτογραφίες Στο σημείο αυτό την ευχαριστώ θερμά

156 Carabatea (1997), σ 139

157 Δεν φαίνεται επίσης να ισχύει η αναγνώριση από την Καραμπατέα μιας Νίκης στην αποσπασματικά σωζόμενη γυναικεία μορφή της παράστασης της Β όψης του συγκεκριμένου κρατήρα (VIENN 2 *πίν 89Δ*) Η ερευνήτρια που θέλησε να παραλληλίσει τη γυναικεία αυτή μορφή με εκείνη του κρατήρα της Αθήνας, ΕΑΜ 14902 δεν έλαβε υπόψη τον επώνυμο κρατήρα της ίδιας Ομάδας στη Βιέννη (VIENN 1 *πίν 89Β*) Στην παράσταση του κρατήρα αυτού, ρέπλικα του οποίου αποτελεί ο κρατήρας της Αθήνας (VIENN 2 *πίν. 89Δ*), η πανομοιότυπη γυναικεία μορφή που εικονίζεται είναι η μορφη μιας μαινάδας! Για το εικονογραφικό σχήμα της Μαινάδας σε έντονο διασκελισμό αναμεσα στις μορφές δύο Σατύρων, που απαντάται στις παραστάσεις της Β όψης όχι μόνο των συγκεκριμένων δύο κρατήρων αλλά και πολλών άλλων κρατήρων του ίδιου εργαστηρίου πρβλ. τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω σ. 44 σημ. 155

158 Ανάλογης μορφής απλά κλαδιά δάφνης συναντώνται·

α) στις παραστάσεις και των δύο όψεων του δεύτερου κρατήρα της ίδιας Ομάδας (VIENN 1 *πίν 89Α.Β*), β) στην παράσταση αρματοδρομίας της Α όψης ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Nostell (NO 2 *πίν. 76Α*), γ) στην παράσταση αρματοδρομίας της Α όψης ενός κρατήρα στο Los Angeles (WD 5 *πίν. 91Β*), δ) στην παράσταση της Α όψης ενος κρατήρα που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 (ΑΤΗ 7 *πίν. 45Α*) και ε) στην παράσταση της Α όψης ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Erbach (ERB 11 *πίν 54Δ*), στο εργαστήριο του οποίου, όπως είδαμε, εντάσσονται τόσο ο Ζωγράφος των

Στο σημείο αυτό κλείνοντας θα πρέπει να αναφερθεί ότι οι παραστάσεις απόδοσης τιμών στον Ηρακλή είναι κατά κανόνα[159] παραστάσεις, όπου δεν μπορεί να προσδιοριστεί η ιδιότητα, με την οποία λατρεύεται. Στις παραστάσεις αυτές εικονίζονται, πιθανότατα κάτω από την επίδραση ορισμένων αντίστοιχων σατυρικών δραμάτων, γενικές σκηνές λατρείας του Ηρακλή. Συμπρωταγωνιστές του θεού-ήρωα είναι πρόσωπα μυθικά (Ήβη, Αθηνά, Ερμής, Ιόλαος, Διόσκουροι και Απόλλωνας) ή πραγματικοί λατρευτές του, κυρίως οι νέοι που αθλούνταν στα γυμνάσια που διέθεταν πολλά από τα ιερά του και τον θεωρούσαν προστάτη τους.

ΙΙ.4.3 Γενικές παρατηρήσεις

Από τη συνολική μελέτη των παραστάσεων των αρχών του 4ου αι. με πρωταγωνιστή τον Ηρακλή παρατηρείται καταρχήν ότι πρόκειται για μια πολυάριθμη ομάδα σκηνών που αποδίδονται σε διάφορα σχήματα αγγείων (αμφορείς με λαιμό, πελίκες, υδρίες, πυξίδες, λεκανίδες και κρατήρες) του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, στο μετάλλιο κυλίκων τύπου Β του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας και σε καλυκωτούς και κωδωνόσχημους κρατήρες του εργαστηρίου της Ομάδας του "απλούστερου στιλ". Τα θέματα που απασχολούν τους αγγειογράφους την εποχή αυτή είναι, αντίθετα, εξαιρετικά περιορισμένα και συνδέονται κυρίως με την αποθέωση και την απόδοση τιμών στο πρόσωπό του. Η αγορά ενός από αυτά τα αγγεία θα μπορούσε μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις να συνδέεται με τη σύναψη ενός γάμου, με μια θεατρική ή αθλητική νίκη ή με την επίσκεψη σε ένα από τα πολλά ιερά του.

Αθηνών 12255 όσο και ο ανώνυμος καλλιτέχνης των δύο κρατήρων της Ομάδας της Βιέννης 1025.

[159] Υπάρχουν βέβαια και ορισμένες εξαιρέσεις. Πρόκειται συγκεκριμένα: α) για την παράσταση του κρατήρα VAT 2 (*πίν. 86Β*) που συνδέεται πιθανόν με τη λατρεία του Ηρακλή στο Κυνόσαργες, β) την παράσταση του κρατήρα ERB 8 (*πίν. 53Β*) που συνδέεται αντίστοιχα με τη λατρεία του ως θεού της γονιμότητας και γ) τις παραστάσεις των αμφορέων του Ζωγράφου του Τάλω και του κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 14902 που φαίνονται να συνδέονται με τη λατρεία του Ηρακλή Αλεξίκακου.

Απο τη μελέτη των εικονογραφικών τύπων των παραστάσεων διαπιστώνεται για αλλη μια φορά η εξάρτηση των αγγειογράφων των αρχών του 4ου αι απο εκείνους της προηγουμενης γενιάς Σκηνές αποθέωσης απέδωσαν ο Ζωγράφος του Τάλω και καλλιτέχνες κοντά στον Ζωγράφο του Προνομου, ο Ζωγράφος του Νικία (που συνδέεται τόσο με τον Ζωγραφο του Τάλω όσο και με τον Ζωγράφο του Προνόμου) αλλά και ο Ζωγράφος του Κάδμου και ο ακόλουθός του ο Ζωγράφος του Κέκροπα Σκηνές απόδοσης τιμών στον Ηρακλή απέδωσαν επανειλημμένα ο Ζωγράφος του Κάδμου και οι συνεργάτες του, ο Ζωγράφος του Δίνου των Αθηνών και ο Ζωγράφος του Πόθου, όπως επίσης και ο Ζωγράφος του Τάλω και ο Ζωγράφος του Νικία

Η μορφή του Ηρακλή διακοσμεί και πολλά σύγχρονα αναθηματικά ανάγλυφα ενώ επεισόδια της ζωής του απασχολούσαν επίσης και τη θεατρική παραγωγή της εποχής Αυτή η δημοτικότητα του προσώπου του στις τέχνες των αρχών του 4ου αι. π Χ δεν φαίνεται όμως να συνδέεται με τη σύγχρονη πολιτική ζωή της Αθήνας[160], όπως υποστηρίζεται για άλλες εποχές[161], αλλά μάλλον με τη γενικότερη εξάπλωση της λατρείας του την εποχή αυτή

---

[160] Μοναδική εξαίρεση του κανόνα αποτελεί η παράσταση της θυσίας στη Χρύση από τον Ηρακλή στο θραύσμα του επώνυμου ελικωτού κρατήρα του Ζωγράφου της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης (CNY 1 *πίν 50Β*) Η παράσταση αυτή εντάσσεται στην παράδοση ορισμένων παραστάσεων του τελευταίου τεταρτου του 5ου αι, που προέρχονται από εργαστήρια καλλιτεχνών συγγενών προς τον Ζωγράφο της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης Αναλυτικός κατάλογος των παραστάσεων αυτών παρατίθεται από τον Hooker, J T, The Sanctuary and Altar of Chryse in Attic Red-Figure Vase-Paintings of the Late Fifth and Early Fourth Centuries B C., JHS 70 (1950), σ 35-41 Για την ξαφνική προβολή του συγκεκριμένου θέματος κατά τη διάρκεια του Πελοποννησιακού Πολέμου και την αιτιολόγησή του σύμφωνα με τις πολιτικές σκοπιμότητες της Αθήνας την εποχή αυτή αναφορικά με τη Λήμνο, βλ ενδεικτικά Vollkommer (1988), σ 89 LIMC V (1990), σ 190 λ Herakles (Boardman, J, κ ά)

[161] Η πιο γνωστή συσχέτιση με τον Ηρακλή είναι αυτή του Πεισίστρατου μετά την επιστροφή απο την πρώτη του εξορία γύρω στα 550 π Χ, που διατύπωσε πρώτος ο Boardman, J, Herakles, Peisistratos and Sons, RA 1972, σ 57-72 Ακολούθησε μια σειρά άρθρων του ίδιου, όπου μέσα και από άλλα εικονογραφικά παράλληλα προσπαθεί να ανιχνεύσει το είδος και το μέγεθος των σχέσεων του Πεισιστράτου με τον συγκεκριμένο ήρωα Βλ σχετικά Boardman, J., Herakles, Peisistratos and Eleusis, JHS 95 (1975), σ 1-12 Του ίδ, Herakles, Delphi and Keisthenes of Sikyon, RA 1978, σ 227-234 Του ίδ, Herakles, Theseus and Amazons, Kurtz-Sparkes (1982), σ 1-28 Του ίδ, Herakles, Peisistratos and the Unconvinced, JHS 109 (1989), σ 158-159. Για διαφορετικές απόψεις, βλ ενδεικτικά

Οι λογοι για την ξαφνικη εξάπλωση της λατρείας του δεν θα μπορούσαν να ειναι αλλοι από την αναζητηση απο την πλευρα των Αθηναίων ανακούφισης μετα τις σκληρες δοκιμασίες, στις οποίες υποβλήθηκαν για δεκαετίες εξαιτιας του Πελοποννησιακου Πολεμου Οι ίδιοι λογοι κρυβονται και πισω από την ανάλογης εκτασης εξαπλωση της λατρείας του Διονυσου, που με τη σειρά της οδήγησε στην αυξηση της δημοτικοτητας των αντιστοιχων θεμάτων απόδοσης τιμών στον Διόνυσο Τα δύο συγκεκριμένα πρόσωπα, που χαρακτηρίζονταν αντίστοιχα ως ήρως-θεός και θεός-ηρως[162] και είχαν πολλά κοινά στοιχεια μεταξύ τους[163], ηταν λογικό να εχουν τη συγκεκριμενη αντιμετώπιση, καθώς αποτελούσαν σύμβολα της αθανασίας που κερδίζεται μετα το θάνατο[164] και ευεργέτες της ανθρωπότητας Χαρακτηριστική είναι η εξήγηση που δίνει ο Διόδωρος, Βιβλιοθήκη IV 15 1 κ ε σχετικά με την απόδοση σε αυτους τους δύο του επιθετου Ολύμπιος

"...ἠξίωσε δὲ ταύτης τῆς προσηγορίας τῶν ἐκ θνητῶν γυναικῶν γενομένων Διονυσον καὶ Ἡρακλέα, οὐ μόνον ὅτι πατρὸς ἦσαν Διὸς, ἀλλὰ διοτι καὶ την προαιρεσιν ὁμοίαν ἔσχον, εὐεργετησαντες μεγάλα τὸν βίον τῶν ἀνθρώπων...'.

Bažant J , Heracles and the Athenian hoplites, Bažant (1981), σ 23-38 Shapiro, H A , Painting, Politics and Genealogy Peisistratos and the Neleids, Moon (1983), σ 87-96, κυρίως 94-96 Moon, G , The Priam Painter Some Iconographical and stylistic considerations, Moon (1983), σ 97-118, κυρίως 101-102, 106 Williams, D J R , Herakles, Peisistratos and the Alcmeonids, Lissarague-Thelamon (1983), σ 131-140 Cook, R M , Pots and Peisistratan propaganda, JHS 107 (1987), σ 167-171]

Για τη γενικότερη χρήση μύθων του Ηρακλή για την εξυπηρέτηση πολιτικων σκοπιμοτήτων, βλ Dion, R , Mythes au service de la patrie la promotion d'Hercule, Antiquités nationales et internationales 3 (1962), σ 13-30 Vollkommer (1988), σ 87-90 Antonelli, L , Cadmo ed Eracle al cospetto di Apollo Echi di propaganda intorno a Delfi arcaica, Hesperia 4 Studi sulla grecita di Occidente, Roma 1994, σ 13-48.

162 Ήρωα-θεό χαρακτηρίζει τον Ηρακλή ο Πίνδαρος (Νεμεόνικος 3 22) και ως ηρως αναφέρεται ο Διόνυσος σε ένα λατρευτικό άσμα των γυναικών της Ήλιδας Βλ σχετικά Nilsson (1955), σ 291

163 Ενδεικτικά εδώ αναφέρεται ότι και οι δύο α) συνδέονταν τόσο με την ολύμπια όσο και με τη χθόνια σφαίρα, καθώς ήταν γιοι του Δία από θνητές γυναίκες και β) συνδέονταν με μυστηριακές λατρείες ο Ηρακλής ως πρωτομύστης των Ελευσινίων και ο Διόνυσος ως τιμώμενο πρόσωπο της επίσης μυστηριακού χαρακτήρα διονυσιακής λατρείας

164 Metzger (1951), σ 223, 229-230 McPhee (1973), σ 235

II.5 ΣΥΜΠΟΣΙΑ[1]

Η λέξη συμπόσιο[2] απαντάται για πρώτη φορά στον 6ο αι π Χ και συγκεκριμένα στο Θέογνι και τον Πίνδαρο[3] Για την κατανόηση του ακριβούς περιεχομένου και του χαρακτήρα ενός συμποσίου όπως και του τρόπου διεξαγωγής του πολύτιμες είναι οι πληροφορίες που αντλεί κανεις κυρίως από τα ομώνυμα έργα του Πλάτωνα και του Ξενοφώντα, όπως και από το έργο του Πλουτάρχου με τον τιτλο "Συμποσιακά προβλήματα". Ξεχωριστή θέση, τέλος, ανάμεσα στις σχετικές γραμματειακές πηγές κατέχει και το έργο του Αθήναιου "Δειπνοσοφιστές"[4]

Αφορμή για την οργάνωση ενός συμποσίου μπορούσε να αποτελεί μια γέννηση, ένας γάμος, ο εορτασμός της δεκάτης αλλά και ένας νικηφόρος θεατρικός η αθλητικός αγώνας, ή η δεξίωση φίλων πριν από μια επικείμενη αναχώρηση ή την επιστροφή τους[5] Οι καλεσμένοι[6] ήταν αποκλειστικά Αθηναίοι πολίτες, ενώ οι γυναικες-σύζυγοι τους αποκλείονταν[7]

---

1 Η υιοθέτηση του όρου "συμπόσιο" στην παρούσα εργασία ακολουθεί τις υποδείξεις και διασαφηνίσεις των Lissaraque (1987), σ 11, Schmitt-Pantel (1990), σ 15 και Paul (1991), σ 158 Ο όρος χρησιμοποιείται με την ευρύτερη σημασία του και όχι με την καθαρά ετυμολογική Βλ σχετικά RE VII (1931), 1266-1267 λ Symposion (Hug)

2 Για μια συνοπτική και επιλεκτική παρουσίαση της εκτενούς βιβλιογραφίας γύρω από το συμπόσιο, βλ αυτήν που παρατίθεται στο τέλος των πρακτικών ενός σχετικού συνεδρίου το 1990 στην Οξφόρδη [βλ Murray (1990), σ 321 κ ε.]

3 Θέογνις, Ελεγειών 1, 298 Πίνδαρος, Νεμεόνικος IX 115, Ολυμπιόνικος VII 8, Ισθμιόνικος VI 1 Ο Πυθαγόρας IV 486 χρησιμοποιεί τη λέξη "συμποσία" Εδώ βέβαια θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα πρώτα στοιχεία ενός συμποσίου συναντώνται ήδη στα δείπνα που αναφέρει ο Όμηρος (για παράδειγμα εκείνο των μνηστήρων στην Ιθάκη ή του Οδυσσέα στο ανάκτορο του βασιλιά των Φαιάκων, βλ Οδύσσεια Ι 151 κ.ε και VIII 485 κ.ε.)

4 Για μια συνοπτική παρουσίαση και των υπόλοιπων γραμματειακών πηγών που αναφέρονται στο συμπόσιο, βλ RE VIII (1932), 1273-1282 λ Symposion (Hug)

5 Για τη γέννηση, βλ Πλούταρχος, Συμποσιακά προβλήματα V 5,2 Για το γάμο, βλ Πίνδαρος, Ολυμπιόνικος VII 7-8 Αριστοφάνης, Όρνιθες 132 Πλούταρχος, ό π IV 3,1 και V 5,2 Για τον εορτασμό της δεκάτης, βλ Αριστοφάνης, ό.π. 493, 922 κ.ε. Πλάτωνας, Νόμοι VI 784 d Για έναν νικηφόρο αγώνα, βλ Πλάτωνας, Συμπόσιον 174 και Ξενοφώντας, Συμπόσιον ι 1 Τέλος, για την αναχώρηση ή άφιξη φίλων, βλ Πλουταρχος, ό π V 5,1

Το συμπόσιο είχε ένα συγκεκριμένο, σχεδόν τελετουργικό, τρόπο έναρξης και διεξαγωγής Ξεκινούσε πάντα με μια σπονδή προς τους θεούς[8], την περιποίηση του σώματος των συμποτών με αρωματικά έλαια και τη διάθεση στεφανιών στους τελευταίους[9] Ακολουθούσαν οινοποσία[10], συζητήσεις[11], παίξιμο μουσικής, απαγγελία ποίησης[12], χοροί[13] και διαγωνισμοί[14] Όλα, και κυρίως η οινοποσία,

---

6 Εκτός από τους καλεσμένους στα συμπόσια κάποιες φορές εμφανίζονταν, σύμφωνα με τις πηγές (βλ Πλάτωνας, Συμπόσιον 174a Ξενοφώντας, Συμπόσιον ι 11), και οι λεγόμενοι "άκλητοι" Για τους άκλητους, βλ γενικά RE VII (1931), 1266-1270 λ Symposion (Hug) αλλά και την ειδική μελέτη του Fehr, B., Entertainers at the Symposion The Akletoi in the Archaic Period, Murray (1990), σ 185-195, όπου ο ερευνητής προχωρά στην αναγνώριση "άκλητων" σε εκείνες τις μορφές κωμαστών, από τη στάση των οποίων προδίδεται κάποια σωματική ή ηθική κατωτερότητα

7 Σύμφωνα με τον Ισαίο, Λόγος περί του Πύρρου κλήρου 3 14 οι παντρεμένες γυναίκες δεν συνοδεύουν τους συζύγους τους σε δείπνα

8 Η σπονδή αυτή και ο ύμνος προς τους θεούς αποτελούν ένα από τα απαραίτητα στοιχεία ενός συμποσίου και για το λόγο αυτό μαρτυρούνται συχνά από τις γραπτές πηγές Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Πλάτωνας, Συμπόσιον 176a·

> "...Μετὰ ταῦτα...σπονδάς τε σφᾶς ποιήσασθαι, καὶ ᾄσαντας τὸν θεὸν καὶ τἄλλα τὰ νομιζόμενα, τρέπεσθαι πρὸς τὸν πότον"

9 Για το μοίρασμα στεφανιών στους συμπότες, βλ. Αριστοφάνης, Πλούτος 1041, Αχαρνής 1090 1145, Εκκλησιάζουσες 691.844 Για τη σημασία των στεφανιών στο πλαίσιο ενός συμποσιου, βλ Πλάτωνας, Συμπόσιον 212 e και Ευριπίδης, Βάκχες 101-113

10 "Άκρατος οίνος" προσφερόταν με τη μορφή σπονδής μόνο στους θεούς Το κρασί που προσφερόταν στους συμπότες ήταν αντίθετα πάντα νερωμένο. Για τη μίξη νερού-κρασιού σε ορισμένες αναλογίες, βλ Ησίοδος, Έργα και Ημέραι 596, Πλάτωνας, Νόμοι 637 d, Πλούταρχος, Συμποσιακά προβλήματα 3 9, 657 b-e

11 Οι συζητήσεις αυτές είχαν άλλοτε εύθυμο και ανάλαφρο περιεχόμενο και άλλοτε πιο σοβαρό. Ενδεικτικά σημειώνεται εδώ ότι στο συμπόσιο του Καλλία (σύμφωνα με τα όσα αναφέρει ο Ξενοφώντας στο "Συμπόσιον" του) έγιναν και συζητήσεις για τις γυναίκες, τη γυμναστική, το χορό και τον έρωτα αλλά και για τη δικαιοσύνη και την καλοκαγαθία Για τις συζητήσεις με θέματα παιδευτικού χαρακτήρα, βλ γενικά Bremmer (1990), σ 137-138

12 Ο E L Rossi στο άρθρο του Il simposio greco arcaico e classico come spettacolo a se stesso, Spettacoli conviviali dall' antichita classica alle corti italiane del 400· Atti del VII convegno di studio, Viterbo 1983, σ. 44 καταλήγει στην φαινομενικά αφοριστική διατύπωση ότι η αρχαϊκή ποίηση προοριζόταν αποκλειστικά για το συμπόσιο Η θεώρηση αυτή του Rossi γίνεται κατανοητή χάρη στο μαθητή του M Vetta που εξέδωσε την πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη Poesia e simposio nella Grecia antica Guida storica e critica, Bari

γίνονταν με μετρο Υπεύθυνος για την τηρηση των κανόνων και τη σωστή διεξαγωνή του καθε συμποσίου ήταν συνήθως ο λεγόμενος συμποσίαρχος[15]

Το συμπόσιο ως θέμα παράστασης εικονίζεται ήδη από τα τέλη του 7ου αι π Χ σε αγγεία του κορινθιακου Κεραμεικού[16] Την ίδια περίπου εποχή (στις αρχές του 6ου αι π Χ) απαντάται και στον αττικό Κεραμεικό[17], έχοντας διαρκή παρουσια και σε όλη τη διάρκεια του 6ου αι π Χ και του 5ου αι αργότερα Στις αρχές του 4ου αι π Χ φαίνεται να αποτελεί ακόμη ένα απο τα αγαπητά θέματα, καθώς στάθηκε δυνατο να εντοπιστούν συνολικά 27 παραστασεις

Στο χώρο των παραστάσεων αυτών κυριαρχούν οι μορφές των συμποτών Αυτοί εικονίζονται πάντα στεφανωμένοι[18], συνήθως με κλαδιά κισσού, κλήματος, δάφνης ή μυρτιάς[19], με ένα ιμάτιο να καλύπτει το κατώτερο τμήμα του σώματος

1983, όπου παρατίθενται χαρακτηριστικά αποσπασματα ποιημάτων Για το περιεχόμενο των τελευταίων, βλ επίσης Pellizer (1990), σ 180 Siedentopf, H B., Schöne Gesänge, Vierneisel-Kaeser (1990), σ 247-259 Για τα αντιστοιχα "carmina convivalia" των συμποσίων στη Ρώμη της αρχαικής περιόδου, βλ Zorzetti, Murray (1990), σ 289-307

13 Ο Σωκράτης επαινώντας το συμπόσιο που παρέθεσε ο Καλλίας (Ξενοφώντας, Συμπόσιον ii.2) αναφέρεται γενικά σε "θεάματα καὶ ἀκροάματα ἥδιστα" Για τη μουσική και τους χορούς των αυλητρίδων, βλ επίσης Ξενοφώντας, Συμπόσιον ii 7-8

14 Οι διαγωνισμοί αυτοι ήταν συνήθως μουσικοί, απαγγελίας ποίησης, εύρεσης των σωστών απαντήσεων σε γρίφους και επίδειξης ικανοτήτων στο παίξιμο του κοττάβου Για όσα διαδραματίζονταν κατά τη διάρκεια ενός συμποσίου, βλ γενικά Pellizer (1990), σ 178 Tecuşan, Murray (1990), σ. 238 κ.ε Lukinovich, Murray (1990), σ 263-266

15 Γενικά για τον συμποσίαρχο, βλ RE VII (1931), 1266 λ Symposiarchos (Poland) Αναλυτικότερα για τα καθήκοντά του, βλ Pellizer (1990), σ. 179

16 Dentzer (1982), σ 76 κ.ε

17 Βλ σχετικά Gossel-Ràck (1990), σ 222 Carpenter, Murray-Tecuşan (1995), σ 148 Sini (1997), σ 160 Για την παρουσία του συμποσίου ως θέματος στην κεραμική παραγωγη άλλων περιοχών, βλ Dentzer (1982), σ 87 κ.ε

18 Για τη χρήση στεφανιών από συμπότες και τα είδη τους, βλ RE XXII (1922), 1588-1607 και ιδιαίτερα 1602 λ Kranz (Ganszyniec) Blech (1982), σ 63-74

19 Για τα φυτα που συνδέονται με τον Διόνυσο και τη λατρεία του, βλ Blech (1982), σ 210 κ.ε Kaeser, Kaeser-Vierneisel (1990), σ 325-335 Από τα πιο διαδεδομένα φυτα για την κατασκευη στεφανιών φαίνεται ότι ήταν ο κισσός πιθανότατα λόγω του γεγονότος ότι τα φύλλα του αειθαλούς αυτού φυτού ήταν διαθέσιμα σε όλη τη διάρκεια του έτους (Αθήναιος, Δειπνοσοφιστές, 15, 765 D) Τα στεφάνια από φύλλα κισσού ενδείκνυνται για

τους, με το κεφάλι συνήθως σε κατατομή[20] και το σώμα σε στάση τριων τετάρτων Αν και στον τροπο αποδοσης τους διαπιστώνεται γενικά μια έλλειψη πρωτοτυπίας, με τη στροφη του κεφαλιού αλλοτε προς τα δεξια και άλλοτε προς τα αριστερα, τις χειρονομιες (λογου, οικειοτητας, προποσης η έκστασης) και τα αντικείμενα που κρατουν (άνθη, ταινίες, αγγεία πόσης[21]) αποφεύγεται η μονοτονία και οι σχετικές συνθέσεις αποκτούν ποικιλία και κάποια σχετική ζωντάνια Από τις χειρονομίες με το μεγαλυτερο ενδιαφέρον είναι αυτή του εκστασιασμου[22] κατω απο τους ηχους ενός

τους συμπότες και για τον επιπρόσθετο λογο ότι εμπόδιζαν την μέθη (βλ Πλούταρχος, Συμποσιακα Προβλήματα 3 1 3 647 Α)

[20] Σπανιότερα αποδίδονται και τα προσωπά τους σε σταση τριων τετάρτων (LOUV 1 *πίν 69Α*, LOUV 2 *πίν 69Β*) απο τον Ζωγράφο του Λούβρου G 521 Εκτος από τον Ζωγραφο του Λουβρου G 521 που αποδίδει περιστασιακά τα προσωπα κάποιων μορφων σε σταση τριών τεταρτων και ο Ζωγραφος M_1 και οι συνεργάτες του αρέσκονται στην απόδοση με τον ίδιο τροπο ορισμένων προσώπων, όπως εκείνα του Βορέα (MEL 78 *πίν 27Γ*) και του Διονύσου (MEL 127 *πίν 35Β*), ακολουθώντας την παράδοση του τέλους του 5ου αι π Χ Από τα αντίστοιχα έργα του τέλους του 5ου αι π Χ επιλεκτικά εδώ αναφερονται η υδρία του Ζωγράφου του Μειδία στη Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 81947 [ARV^2 1312, 2 Robertson (1992), σ 240, εικ 244], ο κρατήρας του Ζωγράφου του Τάλω στο Ruvo, Museo Jatta 1501 [ARV^2 1338, 1 Βλ παρακάτω σ 299 σημ 73] και ο αμφορέας με λαιμό του Ζωγράφου της Suessula στο Παρισι, Musée du Louvre S 1677 [ARV^2 1344, 1 Βλ παρακάτω σ 304 σημ 90]

[21] Συνήθως κρατάνε κύλικες και σπανιότερα μεσόμφαλες φιάλες (LOUV 1 *πίν 69Α*, LOUV 3 *πίν 69Γ*, PER 1 *πίν 77Β*, PHIL 3 *πίν 79Γ*, UPS 12 *πίν 83Α*), κανθάρους (PHIL 2 *πίν 79Α*) και ρυτά (LOUV 1 *πίν 69Α*, PER 1 *πίν 77Β*, PHIL 2 *πίν 79Α*, UPS 3 *πίν 83Β*) Το σχήμα των αγγείων ποσης που κρατάνε οι συμπότες μπορεί να αποτελεί και υπόδειξη για το χαρακτήρα του συμποσίου Στα απλά συμπόσια ιδιωτικού χαρακτήρα ταιριάζουν ως σχήματα οι κύλικες και οι σκύφοι Αντίθετα, οι μεσόμφαλες φιάλες, οι κάνθαροι και τα ρυτά που παριστάνονται συνήθως στα χέρια θεών και ηρώων (όπως ήταν ο Διόνυσος, ο Πλούτωνας, ο Τριπτόλεμος και ο Ηρακλής) κατά τη διάρκεια συμποσίων και σπονδών θα ταίριαζαν περισσότερο σε συμπόσια δημόσιου και κυρίως λατρευτικού χαρακτήρα Αυτη η υποθεση φαίνεται να επιβεβαιώνεται, ειδικά σε ό,τι αφορά τις φιάλες, και από τα ανασκαφικα δεδομένα [βλ ενδεικτικά Bookidis (1990), σ 89 και 93 αλλά κυριως Tomlinson (1990), σ 99-100]

[22] Για τον εκστασιασμό κατά τη διάρκεια ενος συμποσίου, βλ Βακχυλίδης, Εγκώμια 20 Β, 16 Για την συνδεση του εκστασιασμού με τη μουσική, βλ επισης Somville, P , Le signe d´ extase et la musique, Kernos 5 (1992), σ 173-181

αυλου με το χέρι του συμπότη να στηρίζει το ελαφρά γερμενο προς τα πίσω κεφάλι[23] του οπως και εκείνη του κοττάβου[24], με το αγγείο να κρατιέται από τη μια μόνο λαβή και να στροβιλίζεται επιδέξια στα χέρια του εκάστοτε συμπότη

Ο αριθμός των παριστανόμενων συμποτών ποικιλλει[25] και φαινεται να εξαρταται κατά περίπτωση από το μέγεθος της επιφάνειας του αγγείου που μπορουσε να διακοσμηθεί Στα πραγματικά συμπόσια τον αριθμό όσων συμμετείχαν καθόριζε το μέγεθος του χωρου, όπου αυτά πραγματοποιούνταν Κατά κανόνα ομως στα περισσότερα συμπόσια με ιδιωτικό και δημοσιο χαρακτήρα οι συμμετέχοντες δεν ήταν περισσότεροι από δώδεκα[26]

Το γεγονος ότι κάποιοι παριστάνονται γενειοφόροι και κάποιοι άλλοι αγένειοι[27] δηλώνει ότι προκειται για άνδρες διαφορετικών ηλικιών Το δικαίωμα της

---

[23] Σε ορισμένες περιπτώσεις με την χαρακτηριστική αυτή κλίση του κεφαλιού προς τα πίσω μπορεί να δηλώνεται βέβαια και το ότι ο συγκεκριμένος συμπότης τραγουδά με τη συνοδεία της μουσικής της αυλητρίδας Κάποτε μαλιστα με μια επιγραφή που τοποθετειται κοντά στο στόμα του συμπότη ο αγγειογράφος δηλώνει και ποιό ήταν το περιεχόμενο κάποιων συμποσιακών ποιημάτων Βλ ενδεικτικά την παράσταση του συμποτη στο μετάλλιο μιας κύλικας του Δούρι στο Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 2646 [ARV² 437, 128 Hamdorf, Käsel-Vierneisel (1990), 240 εικ 39 3] που χρονολογείται γύρω στα 480-470 π.Χ

[24] Για τον κότταβο, βλ Sparkes, B , "Kottabos" An ancient after-dinner game, Archaeology 13 (1960), σ 202-207 Vickers, M , A Kottabos Cup in Oxford, AJA 78 (1974), σ 158 Drougou, S , Der attische Psykter, Wurzburg 1975, σ 32, 34, 85 κ ε Hosch, N , Das Kottabosspiel, Vierneisel-Kaeser (1990), σ 272-275 Csapo, E., Miller, M C , The kottabos-toast and an iscribed red-figured cup, Hesperia 60 (1991), σ 367-382

[25] Συνήθως παριστάνονται τέσσερις συμπότες ανακεκλιμένοι σε ζεύγη (MEL 18 *πίν 8B*, MEL 58 *πίν 19Γ*, MEL 59 *πίν 20A*, MEL 61 *πίν 21A*, MEL 64 *πίν 22A*, LON 13 *πίν 63B*, LOUV 2 *πίν 69B*, LOUV 3 *πίν 69Γ*, NO 2 *πίν 76A*, PER 1 *πίν 77B*, PER 8 *πίν 78B* PHIL 2 *πίν. 79A*, PHIL 3 *πίν. 79Γ*, UPS 3 *πίν. 83B*, UPS 12 *πίν. 83A*). Σπανιότερα μπορει να εικονίζονται και τρεις (MEL 65 *πίν 22B*, DUB 2 *πίν 51Δ*, PER 2 *πίν 77Δ*), πέντε (MEL 62 *πίν 20B*, MEL 63 *πίν. 21B*, LON 12 *πίν. 63A*, LOUV 1 *πίν 69A*), έξι (MEL 12 *πίν 4B*, MEL 60) ή δέκα (MEL 30 *πίν. 12ΣΤ*)

[26] Βλ Cooper-Morris (1990), σ 79 Sini (1997), σ 160 Για μεμονωμένες περιπτώσεις συμποσίων με μεγαλύτερους αριθμούς κλινών (αναφέρονται μέχρι και έντεκα) κατά συνέπεια και συμποτών, που αποκαλούνταν "γιγαντοσυμπόσια", βλ Bergquist, Murray (1990), σ 53 Tomlinson (1990), σ 94

[27] Εκείνοι που συνήθιζαν να ξυρίζονται ήταν οι πολύ νέοι άνδρες ηλικίας 19-20 χρονων, που αποκαλούνταν "έφηβοι" Βλ Reinsberg (1989), σ 167

συμμετοχης σε ενα συμποσιο φαινεται οτι ειχαν μαλλον και οι παιδες[28], καθως το συμποσιο ειχε και παιδευτικο χαρακτηρα[29] Για τη συμμετοχη παιδων σε συμποσια ισχυαν βεβαια ορισμενες ειδικες προυποθεσεις Συγκεκριμενα οι παιδες ηταν υποχρεωμενοι να παρακολουθουν το συμποσιο καθιστοι[30] και δεν τους επιτρεποταν να πινουν κρασι[31] Το δικαιωμα της συμμετοχης σε συμποσιο "επι κλινης" και στην οινοποσια φαινεται οτι το αποκτουσαν πολυ αργοτερα και συγκεκριμενα μετα τη συμπληρωση του 18ου ετους[32] οποτε συμφωνα με το νομο ενηλικιωνονταν και λογιζονταν πολιτες με πληρη δικαιωματα[33]

---

[28] Η συμμετοχη των παιδων σε συμποσια και οι προυποθεσεις αναφορικα με τη συμμετοχη τους αν και τεκμηριωνονται απο τις γραμματειακες πηγες (βλ παρακατω σημ 29-32) δεν φαινεται να απασχολησαν τους αγγειογραφους στις σχετικες παραστασεις Η μοναδικη γνωστη σε μενα παρασταση παιδα ειναι αυτη ενος καλυκωτου κρατηρα στην Αγια Πετρουπολη Hermitage Museum B 2338 [Reber (1989) σ 7 πιν 1 5 Sini (1997) σ 159-165, εικ 1-2] των αρχων του β τετάρτου του 4ου αι π Χ

[29] Στην παιδεια των παιδων συνεισεφεραν και οι συζητησεις με πολιτικο περιεχομενο η μουσικη και η ποιηση ενος συμποσιου Για την τεκμηριωση αυτης της αποψης βλ και Bremmer (1990) σ 137 κ ε

[30] Ο Ξενοφωντας (Συμποσιον ι 8) περιγραφοντας το συμποσιο οπου κληθηκε να συμμετεχει μαζι με τον πατερα του ο Αυτολυκος αναφερεται ρητα στη διαφορετικη αντιμετωπιση που ειχε λογω ηλικιας ο τελευταιος λεγοντας

> ʻΑυτολυκος μεν οὖν παρα τον πατερα εκαθεζετο, οι δ ἀλλοι, ωσπερ εικος, κατεκλιθησαν"

Για τη διακριση καθιστων και ανακεκλιμενων μορφων σε ενα συμποσιο, βλ Fehr (1971) σ 22 σημ 126 σ 55 Dentzer (1982) σ 106 Bremmer (1990) σ 139 Ο τελευταιος μαλιστα αναφερεται στην παρουσια παιδων καθιστων σε συμποσια αλλων πολιτισμων

[31] Στην απαγορευση της κατακλισης και της οινοποσιας για τους παιδες αναφερεται ο Αριστοτελης (Πολιτικα 7 15 9) Ο Πλατωνας, περισσοτερο λεπτομερειακος και σαφης στους Νομους 666a σχολιαζοντας τους λογους της απαγορευσης ποσης αναφερει

> ʻ ου χρη πῦρ ἐπι πῦρ ὀχετευειν εις τε το σῶμα και την ψυχην ʼ

[32] Αν και ο Αριστοτελης (Πολιτικα 7 15 8-9) εκφραζεται γενικα οταν αναφερεται αντιδιαμετρικα στους " την ηλικιαν ἐχοντας ʼ και ʻ τους νεωτερους " ο Πλατωνας (Νομοι 666a) αναφερεται με απολυτη σαφηνεια στην προυποθεση της συμπληρωσης του 18ου ετους ηλικιας ʻ τους παῖδας μεχρι ετῶν οκτωκαιδεκα ʼ

[33] Βλ σχετικα Bremmer (1990), σ 139 Booth, Slater (1991) σ 115 Sini (1997), σ 160 Για την ειδικη προυποθεση που ισχυε στη Μακεδονια για τη συμμετοχη καποιου σε

Η διαφοροποίηση στον τρόπο παράστασης των ανακεκλιμένων συμποτών και η συχνή τοποθέτηση ενός ώριμου γενειοφόρου δίπλα σε έναν νεαρότερο αγένειο[34] άνδρα παραπέμπει και σε ένα στοιχείο της παιδείας των αρχαίων Ελλήνων. Δηλώνει συγκεκριμένα τη μύηση των νεαρών ανδρών στον κόσμο των ενηλίκων και της καλοκαγαθίας μέσα από τη σχέση τους με έναν ωριμότερο και πλούσιο σε γνώσεις, κρίση και εμπειρία άνδρα[35]. Η παράσταση ανάμεσα στους διαφορετικής ηλικίας ανακεκλιμένους άνδρες ενός Έρωτα που παίζει τύμπανο (LOUV 1 *πίν. 69A*) ή στεφανώνει έναν από τους συμπότες (PER 1 *πίν. 77B*) τονίζει το χαρακτήρα των σχέσεων που συνέδεαν τους εραστές με τους ερωμένους τους[36].

Αναφορικά, τέλος, με την ταυτότητα και την κοινωνική θέση των παριστανόμενων συμποτών, σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές πρόκειται για ισότιμους[37] Αθηναίους πολίτες[38], που παριστάνονται να συμμετέχουν συνήθως

συμπόσιο "επί κλίνης" μόνο μετά από την επιτυχή του συμμετοχή σε θήρα κάπρου, βλ. αναλυτικότερα παραπάνω σ. 221 σημ. 138.

[34] Σε οκτώ από τις εικοσιπέντε παραστάσεις όλοι οι ανακεκλιμένοι συμπότες παριστάνονται αγένειοι (MEL 58 *πίν. 19Γ*, MEL 61 *πίν. 21A*, MEL 63 *πίν. 21B*, DUB 2 *πίν. 51Δ*, LOUV 3 *πίν. 69Γ*, PER 1 *πίν. 77B*, PER 8 *πίν. 78B*, PHIL 2 *πίν. 79A*). Κάτι τέτοιο βέβαια μπορεί να συνδέεται με τα πρότυπα του κάλλους, που από τα μέσα του 5ου αι. π.Χ. φαίνεται ότι άλλαξαν. Αναφορικά με το πρότυπο του ανδρικού κάλλους αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμη και μορφές παραδοσιακά γενειοφόρων θεών (για παράδειγμα του Ηρακλή) παρουσιάζονται στον 4ο αι. αγένειες και με κάποια σχετική αβρότητα. Βλ. Dover (1978), σ. 71 κ.ε.

[35] Για το περιεχόμενο της σχέσης εραστή και ερωμένου, βλ. ενδεικτικά Reinsberg (1989), σ. 163 κ.ε., κυρίως 170-173, 184.

[36] Για τη σύνδεση του ομοφυλοφιλικού έρωτα με το συμπόσιο, βλ. Bremmer, Viemeisel-Kaeser (1990), σ. 142 κ.ε. (όπου αναφέρονται τα σχετικά χωρία των γραμματειακών πηγών). Σε κάποιες άλλες περιπτώσεις βέβαια η παρουσία ενός Έρωτα ανάμεσα στους συμπότες μπορεί να μην παραπέμπει στον ομοφυλοφιλικό αλλά στον ετεροφυλικό έρωτα (LON 12), που επίσης συνδεόταν με το συμπόσιο και ειδικά με τη συμμετοχή εταιρών σ΄ αυτό.

[37] Για την έννοια της ισοτιμίας στα ρωμαϊκά συμπόσια, βλ. D΄ Arms, J., The Roman Convinium and the Idea of Equality, Murray (1990), σ. 308-320.

[38] Στην αρχαϊκή περίοδο το συμπόσιο αποτελούσε ένα προνόμιο της αριστοκρατικής τάξης [βλ. Dentzer (1982), σ. 429 κ.ε.]. Στην κλασική περίοδο και στο πλαίσιο της πόλης-κράτους φαίνεται ότι τα όρια του διευρύνθηκαν και στον κύκλο των απλών πολιτών [βλ. Bruit, Murray (1990), σ. 172. Pelliger (1990), σ. 181]. Από τους λίγους υποστηρικτές της

σε συμποσια με ιδιωτικό χαρακτήρα Το ότι οι γυναίκες-συγγενείς των Αθηναίων αυτων πολιτών δε συμμετείχαν στα συμπόσια και δειπνούσαν χωριστά από τους άνδρες της οικογένειας γινεται σαφές από τις αναφορές των αρχαίων συγγραφέων[39] και επιβεβαιώνεται και από τις σχετικές παραστάσεις της αττικής αγγειογραφίας[40] Το γεγονός εξάλλου ότι ο χώρος μιας οικίας, στον οποίο πραγματοποιούνταν τα ιδιωτικού χαρακτήρα συμπόσια, έφερε το όνομα "ανδρων", δηλώνει με εύγλωττο τρόπο ότι το συμπόσιο ήταν ένα καθαρά ανδρικό προνόμιο[41]

Αυτό δε σημαίνει βεβαια οτι τα συμπόσια πραγματοποιούνταν χωρις την παρουσία εκπροσώπων του γυναικειου φύλου Αντίθετα ήταν πολύ συνηθισμένο να συμμετέχουν σε αυτά δούλες ή μέτοικοι, οι γνωστές εταίρες[42] Αν και από παραστάσεις προγενέστερων εποχών ο ρόλος της εταίρας μαρτυρείται ποικίλος,

---

αποψης ότι τα ιδιωτικά συμπόσια στην Αθήνα του 5ου αι π Χ εξακολουθούν να παραμένουν υπόθεση λίγων μελών της αθηναικής αριστοκρατίας είναι ο Vickers (1990), σ 106 που κάνει λόγο για "well-to-do members" Τα επιφανή όμως μέλη, στα οποία αναφερεται, δεν θα μπορούσαν να ικανοποιηθούν κατά τη διάρκεια ενός συμποσιου με τα ταπεινής σύμφωνα πάντα με τον ίδιο αξίας πήλινα αγγεία [βλ Vickers (1983), passim Του ίδ (1985α), passim Του ίδ (1985β), passim Του ίδ (1986β), passim Gill (1986), passim Vickers-Impey-Allan (1987), passim] που εντοπίζονται σε μεγάλους αριθμούς αλλά μάλλον με μεταλλικά!

[39] Βλ παραπάνω, σ 260-262 σημ 7.

[40] Βλ Dentzer (1982), σ 432 σημ 21-25 Cooper-Morris (1990), σ 80 Επίσης αξίζει να σημειωθεί ότι στις ελάχιστες παραστάσεις συμποσίου με θεές ή θνητές διαχωρίζεται η θέση τους από εκείνη των ανδρών, καθώς δεν εικονίζονται ποτέ ξαπλωμένες, αλλά πάντα καθισμένες στην κλίνη αυτού που συντροφευουν ή σε κάποιο ξεχωριστό καθισμα Βλ σχετικά Dentzer (1982), σ 121 κ ε , 286-287 Cooper-Morris (1990), σ 80 σημ 45 Bookidis (1990), σ 91

[41] Υπάρχουν βέβαια και ορισμένες παραστασεις συμποσίου, όπου συμμετέχουν μόνον γυναίκες και οι οποίες εικάζεται ότι σχετίζονται με τα Θεσμοφόρια (βλ παραπάνω σ 185 σημ 232)

[42] Για το όνομα "εταίρα", βλ Henderson, J., The Maculate Muse, σ 1975 Peschel (1987), σ 19-20 Για τη διάκριση των εταιρών από τις συζύγους, βλ. Keuls, E C , The hetaera and the housewife The splitting of the female psyche in Greek Art, MededRom 44-45 (1983), σε 23-40 Για το ρόλο των εταιρών στην αρχαία Ελλάδα, βλ Keuls (1985), passim οπως και Reinsberg (1989), passim

συχνά βέβαια και υποτιμητικός[43], στις αρχές του 4ου αι π Χ παρισταναι κατά κανονα (MEL 18 *πίν 8Β*, MEL 59 *πίν 20Α*, MEL 65 *πίν 22Β*, DUB 2 *πίν 51Δ*, LON 12 *πίν 63Α*, LON 13 *πίν 63Β*, LOUV 2 *πίν 69Β*, NO 2 *πίν 76Α*, PHIL 2 *πίν 79Α*, UPS 12 *πίν 83Α*) με σοβαρότητα και αξιοπρέπεια να παίζει ή να κρατα διπλό αυλο[44] Μόνο σε λίγες περιπτώσεις (DUB 2 *πίν 51Δ*, LON 13 *πίν 63Β*, PHIL 2 *πίν 79Α*) αποκαλύπτεται στα μάτια του θεατή το σώμα της Στις περιπτώσεις δύο κρατήρων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" (PER 8 *πίν 78Β*, UPS 3 *πίν 83Β*) η χειρονομία ενός συμπότη που βρίσκεται δίπλα στην παριστανόμενη εταιρα δηλώνει έμμεσα και κάποιες από τις άλλες υποχρεώσεις[45] που είχε, εκτος από τη μουσική τέρψη[46] των συμποτών Στη μοναδική παράσταση ενός τρίτου κρατήρα του ίδιου εργαστηρίου (PER 2 *πίν 77Δ*) η απεικόνιση της εταίρας στην αγκαλιά ενός από τους συμπότες καθιστα ακόμη πιο σαφείς αυτές τις υποχρεώσεις της Η παρουσία εταιρών σε παραστάσεις συμποσίου και κώμου βασίζεται στην εικονογραφική παράδοση των αριστοκρατικών συμποσίων αλλά και στις μυθικές-λατρευτικές παραστάσεις του διονυσιακου κύκλου[47]

Εκτός από τις εταιρες ορισμένες φορές (MEL 58 *πίν 19Γ*, DUB 2 *πίν 51Δ*, LON 13 *πίν 63Β*, PER 1 *πίν 77Β*, PER 2 *πίν 77Δ*, PER 8 *πίν 78Β*, UPS 3 *πίν 83Β*, UPS 12 *πίν 83Α*) εικονίζονται και νεαροί στην ηλικία παίδες[48] που δεν ανηκουν

---

[43] Για το ρολο των εταιρών στο συμπόσιο και τις σχετικές παραστάσεις, βλ. Peschel (1987), passim Harvey, D., Painted Ladies Fact, Fiction and Fantasy, Christiansen (1988), σ 242 κ ε Pellizer (1990), σ 181 Hosch, Der schone Schenkknabe, Vierneisel-Kaeser (1990), σ 228-234

[44] Για τον αυλό, βλ Schlessinger, K., The Greek Aulos, Groningen 1970 Belis, A , Auloi grecs du Musée du Louvre, BCH (1984), σ 111-122 Paquette (1984), σ 23-59

[45] Αυτό που θα ηταν φυσιολογικό για μια εταίρα, αν συνέβαινε με μια γυναίκα κορη ή/και σύζυγο πολίτη αποτελούσε μεγάλη προσβολή και μπορούσε να της στοιχίσει ακόμη και τη ζωή της. Βλ σχετικά Dover, K.J , Classical Greek Attitudes to Sexual Behaviour, Siems (1988), σ 269

[46] Για τη μουσική στο πλαίσιο ενός συμποσίου, βλ Hamdorf, F.W , Musik und Symposion, Vierneisel-Kaeser (1990), σ 238-246

[47] Peschel (1987), σ 14-15

[48] Η λέξη "παῖς" είναι γενική και μπορεί να αναφέρεται τόσο σε αρσενικά και θηλυκά παιδιά όσο και σε πρόσωπα εξαρτημένα κοινωνικά από καποιον άλλο, όπως ήταν τα παιδιά Παίδες ονομάζονταν επίσης οι υπηρέτες και οι σκλάβοι, ανεξαιρέτως ηλικίας, όπως αυτοί

στους συμποτες Όταν παριστάνονται να κρατανε αρύταινα (DUB 2 *πίν 51Δ*), οινοχοη και μεσομφαλες φιάλες (LON 13 *πίν 63B*, UPS 12 *πίν 83A*) γίνεται σαφές οτι εκτελούν το κύριο καθήκον τους, αυτό του οινοχόου[49] Μπορεί όμως και να ψυχαγωγούν μουσικά τους συμπότες[50] παίζοντας τυμπανο (PER 1 *πίν 77B*, PER 2 *πίν 77Δ*, PER 8 *πίν 78B*) Στην παράσταση ενος κρατηρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3010 (MEL 58 *πίν 19Γ*), αν και δεν εικονίζεται το αντικείμενο που προσφέρει ο παις στο συμπότη δίπλα του, από τη στάση των χεριών του δηλώνεται οτι κρατά πιθανότατα κάποια από εκείνες τις ταινίες που στόλιζαν συχνά μαζί με στεφάνια και διαδήματα τα κεφάλια των συμποτών[51]

Εντύπωση προκαλεί ο τρόπος απεικόνισης των νεαρών αυτών παίδων παριστάνονται πάντα γυμνοί, συχνά στεφανωμένοι και με φυσιογνωμικά χαρακτηριστικα όμοια με εκείνα των πολιτων-συμποτών, παρά το γεγονός ότι οι ίδιοι ηταν απλοί υπηρέτες και συχνά σκλάβοι Ο συγκεκριμένος τρόπος παράστασης θυμίζει τις ανάλογες περιγραφές τους από τις γραπτές πηγές και φαίνεται γενικότερα να συμφωνεί με τα πρότυπα ομορφιάς[52]

Εκτός από τις μορφές αυτές καθαυτές ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μελέτη του χώρου του συμποσίου. Ο χώρος αυτός αποδίδεται με κλίνες[53] και τραπέζια[54],

---

που παριστάνονται εδώ Βλ σχετικά Reinsberg (1989), σ 168 Siedentopf, Kaeser-Vierneisel (1990), σ 475

[49] Για τα καθήκοντα των παίδων-οινοχόων σε διάφορους πολιτισμούς και εποχές, όπως και για το πρότυπο του οινοχόου των θεών Γανυμήδη, βλ Bremmer (1990), σ 140-142 Hosch, N , Der schone Schenkknabe, Vierneisel-Kaeser (1990), σ 229-234

[50] Από αποσπάσματα γραπτών πηγών και σχετικές παραστάσεις γίνεται σαφές ότι στα συμποσια έπαιζαν μουσικά όργανα και τραγουδούσαν και οι ίδιοι οι συμπότες ανεξαιρετως ηλικίας Οι λύρες που μερικές φορές εικονίζονται πίσω από τις κλίνες (MEL 12 *πίν 4B*, MEL 59 *πίν. 20A*, LON 12 *πίν 63A*) μπορεί να φανταστεί κανείς ότι κάποτε περνούσαν στα χέρια των ίδιων των συμποτών Πρβλ. την παράσταση ενός στάμνου από το Vulci στο Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 2410 [ARV^2 1069, 1 CVA Munchen v (1961), πίν 250, 1-4] του Ζωγράφου του Κλεοφώντα γύρω στο 430 π Χ

[51] Για τα στεφάνια, τις ταινίες και τα διαδήματα των συμποτών, βλ παραπάνω σ 262 σημ 9, 263 σημ 18-19

[52] Σχετικά με το ιδανικό του ωραίου οινοχόου, βλ Himmelmann, N., Archaologisches zum Problem der Sklaverei, Wiesbaden 1971, σ 24 κ.ε

[53] Γενικά για τις κλίνες, βλ RE XXI (1921), 846-861 λ Kline (Rodenwaldt). Richter (1966), σ 52-63. Kyrieleis, H , Thronen und Klinen Studien zur Formgeschichte altorientalischer

διακοσμημενος με ταινίες (MEL 15 *πίν 7Γ*, MEL 59 *πίν 20A*, MEL 62 *πίν 20B*, MEL 64 *πίν 22A*, LOUV 2 *πίν 69B*), βότρεις (MEL 58 *πίν 19Γ*, MEL 59 *πίν 20A*, MEL 63 *πίν 21B*, MEL 65 *πίν 22B*, PER 1 *πίν 77B*), κλαδιά κισσού (PHIL 3 *πίν 79Γ*), ή, σπανιότερα αγγεία (LOUV 2 *πίν 69B*, PHIL 2 *πίν 79A*, PHIL 3 *πίν 79Γ*) και μουσικά όργανα (MEL 59 *πίν 20A*) Ο αλτήρας που εικονίζεται σε έναν κρατήρα στο Erlangen, Universitat 307 (UPS 12 *πίν 83A*), αν και φαίνεται να αποτελεί αντικείμενο που δε συνδέεται με το θέμα, παραπέμπει έμμεσα στις αθλητικές ενασχολήσεις κάποιων από τους παριστανομενους συμπότες[55]

Συνήθως παριστάνονται δύο κλίνες τοποθετημένες η μια δίπλα στην άλλη[56] Στα τραπέζια, ανάλογα στον αριθμό προς τις κλίνες, εικονίζονται συχνά τροφές και ταινίες Όταν παριστάνονται εδέσματα δε σημαίνει βέβαια ότι οι συμπότες έτρωγαν και έπιναν ταυτόχρονα, καθώς το συμπόσιο αυτό καθαυτό, όπως ειναι γνωστό[57], ξεκινούσε πάντα αφού αποσύρονταν τα τραπέζια Στις παραστάσεις αυτές γίνεται

---

und griechischer Sitz- und Liegemobel vorhellenistischer Zeit, Berlin 1969 Fehr (1971), σ 49, 53 κ ε Ειδικά για τη χρηση των κλινών σε συμπόσια, βλ Boardman, J , Symposion Furniture Murray (1990), σ 122-131 Για τον τύπο των συμποσίων "επί κλίνης", βλ Fehr (1971), σ 26 κ ε Dentzer (1982), σ 429 κ.ε Fehr (1984), σ 336

54 Για τη χρήση τραπεζιών σε συμπόσια, βλ Richter (1966), σ 63 κ.ε Bruit, Murray (1990), σ 171 Για τη γενικότερη σημασία της τράπεζας στην ελληνική λατρεία, βλ Deonna, W , Mobilier delien, BCH 58 (1934), σ 1-90

55 Ίσως το συμπόσιο, για το οποίο προοριζόταν ο συγκεκριμένος κρατήρας, να γινόταν μετα από καποιο νικηφόρο αθλητικο αγώνα Για περιπτώσεις συμποσίων έπειτα απο ένα νικηφόρο μουσικό ή αθλητικό αγώνα, βλ Πλάτωνας, Συμπόσιον 174 και Ξενοφώντας, Συμπόσιον ι 1 Επίσης ένας μεγάλος αριθμός επινικίων του Πίνδαρου τραγουδήθηκαν κατα τη διάρκεια συμποσίων Βλ σχετικά Dentzer (1982), σ 115 σημ 305

56 Ανάλογα με το πλάτος της διακοσμητικής ζώνης μπορούν να παριστάνονται και περισσότερες κλίνες, τρείς (MEL 12 *πίν 4B*) ή πέντε (MEL 30 *πίν 12ΣΤ*) κατά περίπτωση Σε άλλες περιπτώσεις (DUB 2 *πίν 51Δ*, LON 13 *πίν. 63B*, NO 2 *πίν 76A*, PER 8 *πίν 78B*, UPS 12 *πίν 83A*) δημιουργείται η εντύπωση ότι πρόκειται για μια μόνο τεράστια κλίνη, καθώς κρύβονται τα τέσσερα πόδια των δύο κλινών πίσω από την όρθια μορφή μιας αυλητρίδας, που καταλαμβάνει το κέντρο της παράστασης

57 Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και ο Ξενοφώντας, Συμπόσιον ιι 1

" Ὡς δ' ἀφηρέθησαν αἱ τραπεζαι καὶ ἔσπεισάν τε καὶ ἐπαιάνισαν "

απλά μια ταυτόχρονη αναφορά[58] από τον καλλιτέχνη τόσο στο συμπόσιο όσο και στο δείπνο που προηγήθηκε.

Σε ό,τι αφορά την αρχιτεκτονική του χώρου ενός συμποσίου, μερικές φορές δηλώνεται από τον καλλιτέχνη με την απόδοση κιόνων στο βάθος πίσω από τις κλίνες (LON 12 *πίν. 63A*, UPS 3 *πίν. 83B*). Ο συγκεκριμένος τρόπος απόδοσης φαίνεται να συμφωνεί και με την πραγματικότητα, καθώς χώροι συμποσίου εντοπίστηκαν στο πίσω τμήμα στοών και περιστυλίων[59]. Αν και δεν είναι δυνατό να προσδιοριστεί ειδικότερα ο χαρακτήρας[60] του συμποσίου στον κλειστό χώρο που παριστάνεται[61], σημαντικό είναι το γεγονός ότι με την απεικόνιση ελάχιστων αρχιτεκτονικών στοιχείων καταφέρνει ο καλλιτέχνης να προσδώσει στην παράσταση την αίσθηση του βάθους[62].

Στην κατεύθυνση της ρεαλιστικότερης απόδοσης του χώρου κινούνται οι καλλιτέχνες σε δύο άλλες παραστάσεις αγγείων (LON 12 *πίν. 63A*, MEL 30 *πίν. 12ΣΤ*). Στον κρατήρα από το εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου (LON 12 *πίν. 63A*)

---

58 Πρβλ. Gossel-Raeck (1990), σ. 217. Schmitt-Pantel (1990), σ. 19. Η τελευταία μάλιστα μιλά για collage διαφορετικών στιγμών και χειρονομιών. Κάτι τέτοιο συμφωνεί και με τη γενικότερη αποφθεγματική διατύπωση του Lissarague (1990), σ. 196, σύμφωνα με την οποία οι παραστάσεις δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να αντιμετωπίζονται ως φωτογραφικές αποτυπώσεις των αντίστοιχων σκηνών αλλά ως αναφορές στα σχετικά επεισόδια.

59 Για την αρχιτεκτονική των αιθουσών που προορίζονταν για δείπνα και συμπόσια, βλ γενικά Börker, Ch., Festbankett und griechische Architektur, Xenia 4 (1983) και Höpfner-Schwandner (1994), σ. 108 κ.ε., 216 κ.ε. 296 κ.ε., 315 κ.ε. Ειδικότερα για το σχήμα και τις διαστάσεις τους, με βάση συγκεκριμένα παραδείγματα, βλ. Reber (1989), σ. 3-7 Bergquist, Murray (1990), σ. 37-65. Cooper-Morris (1990), σ. 66-85. Bookidis (1990), σ 86-94. Tomlinson (1990), σ. 95-101.

60 Πρβλ. Schmitt-Pantel, Murray (1990), σ. 19. Sini (1997), σ. 163. Στα τέλη του 5ου αι. και σύμφωνα με τα ανασκαφικά δεδομένα φαίνεται πάντως ότι πραγματοποιούνταν δείπνα και συμπόσια τόσο σε ιδιωτικές οικίες όσο και σε δημόσιους χώρους και ιερά. Βλ. σχετικά Tomlinson (1990), σ. 95.

61 Για την υπόθεση της πραγματοποίησης και υπαίθριων συμποσίων, βλ. Kaeser, B., Symposion im Freien, Kaeser-Vierneisel (1990), σ. 306-309, κυρίως 309.

62 Σύμφωνα με τη Peschel (1987), σ. 342, με την απεικόνιση της κιονοστοιχίας στο σημείο αυτό η παράσταση αποκτά όχι μόνο βάθος αλλά και πλαστικότητα, καθώς η γειτνίαση των κιόνων με τη διακοσμημένη με φύλλα δάφνης ζώνη του κρατήρα δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ύπαρξης οροφής!

ο νοητος χώρος του συμποσίου αποκτά περισσότερο βάθος με την τοποθέτηση των μορφων[63] σε τρία επίπεδα[64]. Με αυτόν τον τρόπο παράστασης γίνεται ταυτόχρονα και μια έμμεση αναφορά στην οργάνωση του χώρου ενος πραγματικου ανδρώνα, στον οποίο οι κλίνες τοποθετουνταν κατα μηκος των τοίχων με το κεντρο ελεύθερο για τις εταίρες και τους οινοχόους Ανάλογη είναι η παράσταση και του κρατήρα στη Fienga, Nocera de΄ Pagani 592 (MEL 30 *πίν 12ΣΤ*) Εδώ όμως η προσπάθεια της εκμετάλλευσης της μεγάλης σε ύψος επιφάνειας προς όφελος μιας ρεαλιστικοτερης απόδοσης της σκηνης, αν και σίγουρα είναι σαφής[65], δε φαίνεται να στέφεται με την ίδια επιτυχία[66]

Μια από τις καλύτερες και άξια ειδικής αναφοράς παρασταση του θέματος, καθώς υπερβαίνει κατα πολύ τα μέτρα της εποχής της, είναι αυτή που διακοσμει την Α όψη ενός κιονωτού κρατήρα του Ζωγράφου M_1 στο Δουβλίνο, National Museum of Ireland 1880 507 (MEL 15 *πίν 7Γ*) Εκτός από την λεπτομερή και επιμελημένη

---

63 Στο πλησιεστερο για το θεατή επίπεδο βρίσκονται οι μορφες δύο συμποτών με την πλάτη τους γυρισμενη προς τον θεατή Σε ένα δεύτερο επίπεδο εικονίζεται μια εταίρα και σε ένα τριτο επίπεδο τρεις ακόμη συμπότες Με τον τρόπο αυτό ο καλλιτέχνης προσπαθεί να καταστήσει σαφές ότι οι συμπότες του πρώτου επιπέδου παρακολουθούν την εταίρα που βρίσκεται ανάμεσά τους, ενώ ταυτόχρονα βρίσκονται σε οπτική επαφή (δεν αποκλείεται ακόμη και να συνομιλούν) με τους τρεις συμπότες που βρίσκονται απέναντί τους

64 Οι μορφές αποδίδονται κατά κανόνα σε ένα επίπεδο, όταν πρόκειται μόνο για συμπότες (MEL 12 *πίν 4Β*, MEL 60, MEL 61 *πίν 21Α*, MEL 62 *πίν 20Β*, MEL 63 *πίν 21Β*, MEL 64 *πίν 22Α*, LOUV 3 *πίν. 69Γ*, PHIL 3 *πίν 79Γ*) ή σε δύο, εφόσον παριστάνονται και εταίρες ή και παίδες (MEL 18 *πίν 8Β*, MEL 58 *πίν. 19Γ*, MEL 59 *πίν 20Α*, MEL 65 *πίν 22Β*, DUB 2 *πίν 51Δ*, LON 13 *πίν 63Β*, LOUV 2 *πίν 69Β*, NO 2 *πίν. 76Α*, PER 1 *πίν 77Β*, PER 2 *πίν 77Δ*, PER 8 *πίν 78Β*, PHIL 2 *πίν 79Α*, UPS 3 *πίν 83Β*, UPS 12 *πίν 83Α*) Στη δεύτερη περίπτωση, στο πρώτο επίπεδο παριστάνονται οι εταίρες και οι παίδες και στο δεύτερο επίπεδο οι ανακεκλιμένοι συμπότες

65 Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί ότι η σχετική δημοσίευση του Napoli (1970), σ 176 η εικ 105, όπου οι συμποσιασιαστές απεικονίζονται στραμμένοι προς τα δεξιά, είναι παραπλανητική Σύμφωνα με την εικ 106 της ίδιας δημοσίευσης αλλά και αδημοσίευτες φωτογραφίες του αρχείου του Beazley πιστοποιείται ότι οι συμπότες ήταν στραμμένοι προς τα αριστερά

66 Αξίζει εδώ να αναφερθεί και ένας καλυκωτός κρατήρας στην Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum B 2338 [Schefold (1934), πίν 15,4 Peschel (1987), σ 342 αρ 785, εικ. 285 Sini (1987), σ 159-165, εικ 1-2], στην παράσταση της Α όψης του οποίου συνδυάζονται με απόλυτη επιτυχία ως προς το επιθυμητό αποτέλεσμα οι επάλληλες σειρές κλινών με την τοποθέτηση της εταίρας στο μεσαίο επίπεδο

απόδοση της Α όψης[67] του κρατήρα και η Β όψη παρουσιάζει υψηλή και ασυνήθιστη για τα δεδομένα της εποχής ποιότητα Η μοναδικότητα του αγγείου μαρτυρείται επιπλέον και από την προσεγμένη απόδοση των καρπών των φύλλων δάφνης που διακοσμούν το λαιμό της Α όψης

Σε ό,τι αφορά τη σύνθεση της Α όψης αυτήν καθαυτή διαπιστώνεται ότι ο Ζωγράφος M_1, πιστός στις παραδόσεις του 5ου αι., συνδυάζει στοιχεία συμποσίου με στοιχεία κώμου[68]. Το αποτέλεσμα της προσπάθειάς του είναι αυτή η πραγματική μοναδική παράσταση στο σύνολο των 27 παραστάσεων συμποσίου των αρχών του 4ου αι. π Χ. που εδώ μελετήθηκαν. Συγκεκριμένα αριστερά από τρεις συμπότες που έχουν λάβει ήδη θέσεις πάνω σε μια κλίνη[69], παριστάνονται άλλοι τρεις αργοπορημένοι κωμαστές[70] Η όχι και τόσο νηφάλια στάση μάλιστα του γενειοφόρου κωμαστή που, για να περπατήσει, στηρίζεται στον νεαρό δίπλα του φαίνεται να δηλώνει ότι οι τελευταίοι πιθανότατα είχαν ήδη συμμετάσχει σε ένα συμπόσιο και

---

67 Αναλυτικότερα, στην Α όψη αποδίδονται με ασυνήθιστη επιμέλεια για την εποχή οι βόστρυχοι και οι ανατομικές λεπτομέρειες. Επίθετος πηλός και χρώμα χρησιμοποιούνται επίσης στους καρπούς των στεφανιών και στα εδέσματα.

68 Πρόκειται για μια μοναδική για την εποχή παράσταση, στην οποία συνδυάζονται στοιχεία κώμου και συμποσίου Για ανάλογες πρωιμότερες παραστάσεις, βλ Lissarague (1990), σ. 198 σημ 12.

69 Η κλίνη αυτή καλύπτεται με ένα πολύτιμο και πλούσια διακοσμημένο ύφασμα Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, όπως είναι γνωστό, είχε μια ιδιαίτερη προτίμηση στην απόδοση του διακόσμου των υφασμάτων Από τα πιο εντυπωσιακά υφάσματα είναι βέβαια εκείνα που καλύπτουν τις κλίνες του Άδωνη και του Διονύσου στις αντίστοιχες παραστάσεις του ελικωτού κρατήρα στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 3Δ, 5Α)* αλλά και γενικότερα τα ενδύματα πολλών γυναικείων μορφών σε παραστάσεις αγγείων της πρώιμης περιόδου. Για μια συνοπτική παρουσίαση "ιστορημένων" υφασμάτων, βλ. Μανακίδου, Oakley κ.ά. (1997), σ. 297-308.

Πλούσιος και προσεγμένος είναι και ο διάκοσμος των μαξιλαριών στην παράσταση ενός κρατήρα του Ζωγράφου του Δουβλίνου (DUB 2 *πίν. 51Δ*), ο οποίος ακολουθώντας πιστά την παράδοση του πλούσιου ρυθμού του τέλους του 5ου αι. ενδιαφέρεται στα έργα του για τη λεπτομερή απόδοση των διακοσμητικών στοιχείων όχι μόνο των μορφών αλλά και των αντικειμένων. Στα μαξιλάρια αναφέρεται και ο Αλκαίος, απόσπ. 34.6, κάνοντας λόγο για "μαλθακὰ γνόφαλλα".

70 Η πορεία της κίνησης και η οπτική επαφή κωμαστών-συμποτών φαίνεται να δηλώνει άφιξη παρά αναχώρηση

κρατώντας μια αναμμένη δάδα οδηγήθηκαν τελικά εκεί, όπου πραγματοποιούνταν ένα δεύτερο συμπόσιο.

Το μοτίβο της στήριξης του ανώνυμου γενειοφόρου κωμαστή από το νεαρότερο, και περισσότερο νηφάλιο, που βρίσκεται δίπλα του απαντάται και σε άλλα έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου[71] αλλά και σε έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας[72]. Το μοτίβο αυτό[73] χρησιμοποιείται κατά κανόνα σε παραστάσεις διονυσιακού περιεχομένου, με τον Διόνυσο σε κατάσταση μέθης ή έκστασης να προχωρά και να υποβαστάζεται συνήθως από την Αριάδνη, τον Ηρακλή ή έναν Σάτυρο.

Ένα τελευταίο στοιχείο που δίνει ιδιαίτερη αξία στον συγκεκριμένο κιονωτό κρατήρα είναι το graffito στην εσωτερική επιφάνεια του ποδιού της βάσης: ΚΟΡΙΝΘΙΟΡΓΗΣ ΙΙΙΙ ΣΚΑΦΙΔΕΣ ΔΠ. Το επίθετο ΚΟΡΙΝΘΙΟΡΓΗΣ, όπως είναι γνωστό, αναφέρεται στο σχήμα του κιονωτού κρατήρα[74].

Από τη συνολική μελέτη των παραστάσεων συμποσίου σε αγγεία των αρχών του 4ου αι. π.Χ. διαπιστώνεται ότι το θέμα απαντάται αποκλειστικά σε κρατήρες, κυρίως κωδωνόσχημους[75]. Το υψηλό αυτό ποσοστό κωδωνόσχημων κρατήρων (22 κωδωνόσχημοι στο σύνολο των 27) είναι βέβαια κάτι αναμενόμενο, καθώς το σχήμα αυτό είχε κατά την εποχή που εξετάζεται μια γενικότερη διάδοση[76].

---

[71] Πρόκειται για τις παραστάσεις πέντε αγγείων του εργαστηρίου του (MEL 12 *πίν. 3Δ*, MEL 19 *πίν. 8Γ*, MEL 27 *πίν. 11Δ*, MEL 33 *πίν. 12Δ* και MEL 127 *πίν. 35Β*). Βλ. σχετικά σ. 95-96 σημ. 49-55, σ. 302 σημ. 82.

[72] Πρόκειται συγκεκριμένα για τις παραστάσεις δύο κυλίκων (JEN 29 και JEN 57), όπου εικονίζεται ο Διόνυσος μαζί με τον Ηρακλή, που σχολιάστηκαν παραπάνω σ. 95 σημ. 53

[73] Για το συγκεκριμένο μοτίβο, βλ. γενικά Schwinzer (1979), passim. Pochmarski (1990) passim.

[74] Για το graffito αυτό, βλ. παραπάνω σ. 30 σημ. 104-106.

[75] Αντίθετα, μέχρι και τα τέλη του 5ου αι. π.Χ. το συμπόσιο ως θέμα απαντάται ιδιαίτερα συχνά όχι μόνο σε κωδωνόσχημους αλλά και σε κιονωτούς κρατήρες και σε κύλικες, ενώ σπανιότερα απαντάται και σε αμφορείς, υδρίες, πελίκες, στάμνους και οινοχόες. Βλ. σχετικά Webster (1972), σ. 109 κ.ε. Peschel (1987), σ. 341. Sini (1997), σ. 160.

[76] Το σχήμα του κωδωνόσχημου κρατήρα σύμφωνα με τα μέχρι στιγμής δεδομένα φαίνεται ότι στις αρχές του 4ου αι. παραγκωνίζει όλα τα υπόλοιπα είδη κρατήρων. Βλ. σχετικά παραπάνω σ. 51 σημ. 180.

Οι παραστάσεις συμποσίων των αρχών του 4ου αι. π.Χ. φαίνεται να επηρεάστηκαν από τις αντίστοιχες παραστάσεις διονυσιακών συμποσίων[77]. Πράγματι οι συμπότες παριστάνονται, ακολουθώντας το παράδειγμα του Διονύσου[78], στεφανωμένοι με κλαδιά κισσού ή κλήματος να πίνουν κρασί, ορισμένες φορές από κανθάρους και ρυτά[79], και να παρασύρονται από τους ήχους ενός αυλού, όπως συμβαίνει σε άλλες περιπτώσεις με τα μέλη ενός διονυσιακού θιάσου.

Ο τρόπος απόδοσης των μορφών των ανώνυμων συμποτών είναι εξαιρετικά συνοπτικός[80] και στηρίζεται στην επανάληψη ορισμένων εικονογραφικών σχημάτων. Το εικονογραφικό σχήμα που απαντάται με τη μεγαλύτερη συχνότητα στις αρχές του 4ου αι. συνίσταται στην απεικόνιση μιας εταίρας ανάμεσα σε δύο κλίνες, στις οποίες βρίσκονται ανακεκλιμένοι τέσσερις συνήθως συμπότες[81].

Σε αυτήν την επανάληψη κρύβονται όμως πολύτιμες πληροφορίες για την ένταξη των φαινομενικά ανεξάρτητων σύμφωνα με στιλιστικές λεπτομέρειες αγγειογράφων στο ίδιο κεραμικό εργαστήριο, εφόσον βέβαια συνηγορούν και το σχήμα και η παραπληρωματική διακόσμηση. Από τους εικονογραφικούς τύπους που επαναλαμβάνονται αναφέρονται εδώ ενδεικτικά:

(α) ο τύπος του συμπότη με το ρυτό στο υπερυψωμένο δεξί χέρι, όπως απαντάται στις παραστάσεις δύο κρατήρων του Ζωγράφου του Λούβρου G 521 (LOUV 1 *πίν. 69Α*, LOUV 2 *πίν. 69Β*), ενός κρατήρα της Ομάδας της Β Όψης του

---

[77] Πρβλ. Peschel (1987), σ. 15.

[78] Η Dentzer (1982), σ. 121 χαρακτηρίζει τη μορφή του Διονύσου ως μορφή-αρχέτυπο συμπότη.

[79] Για τη σύνδεση του Διονύσου με τα συγκεκριμένα σχήματα, βλ. Lissarague (1990), σ. 202 σημ. 35. Βλ. επίσης παραπάνω σ. 118 σημ. 134, σ. 264 σημ. 21. Για χαρακτηριστικές παραστάσεις του Διονύσου με κάνθαρο ή ρυτό, βλ. Dentzer (1982), σ. 120 σημ. 389.

[80] Του κανόνα αυτού εξαιρείται μόνο ένας κιονωτός κρατήρας στο Δουβλίνο, National Museum of Ireland 1880.507 (MEL 15 *πίν. 7Γ*), για τη μοναδικότητα του οποίου γίνεται αναλυτικότερα λόγος παραπάνω σ. 30 κ.ε.

[81] Το σχήμα αυτό, που απαντάται ήδη από τα μέσα του 5ου αι. κ.ε., φαίνεται να υιοθετείται ευρύτερα στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. (MEL 18 *πίν. 8Β*, MEL 59 *πίν. 20Α*, DUB 2 *πίν. 51Δ*, LON 12 *πίν. 63Α*, LOUV 2 *πίν. 69Β*, NO 2 *πίν. 76Α*, PER 8 *πίν. 78Β*, PHIL 2 *πίν. 79Α*, UPS 12 *πίν. 83Α*).

Peralta (PER 1 *πίν 77B*), ενος κρατήρα της Ομάδας της Β Όψης του Φιλοκλέωνος (PHIL 2 *πιν 79A*) και ενος κρατηρα του Ζωγράφου της Upsala (UPS 3 *πίν 83B*),

(β) ο τύπος του συμπότη που απλώνοντας το ένα χέρι του επιχειρεί να αποκαλύψει το σωμα της εταιρας που στέκεται δίπλα του, οπως εικονιζεται σε εναν κρατήρα της Ομάδας της Β Όψης του Peralta (PER 8 *πίν 78B*) και σε έναν του Ζωγραφου της Upsala (UPS 3 *πίν 83B*)

(γ) ο τύπος του παίδα με τον έντονο διασκελισμό που κρατά οινοχόη, όπως παριστάνεται σε εναν κρατηρα του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (LON 13 *πίν 63B*) και σε έναν κρατήρα του Ζωγράφου της Upsala (UPS 12 *πίν 83A*) - ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται και για την απόδοση ενός Έρωτα που παίζει τύμπανο πάνω σε κλίνη συμπότη ενός κρατηρα του Ζωγράφου του Λούβρου G 521 (LOUV 1 *πίν 69A*) - και

(δ) ο τύπος του παίδα που εικονίζεται πάνω σε μια κλίνη με λυγισμενα γόνατα να παίζει τυμπανο στραμμένος προς τους συμπότες, τύπος που απαντάται σε τρεις κρατήρες της Ομάδας της Β Όψης του Peralta (PER 1 *πίν 77B*, PER 2 *πίν 77Δ*, PER 8 *πίν 78B*)

Από τη σύγκριση των παραστασεων συμποσίου με τις λεπτομερείς, σχεδόν σύγχρονες, αναφορες των γραπτών πηγών, όπου περιγράφονται διεξοδικά όλα τα στάδια ενός συμποσίου, προκύπτει ότι υπάρχουν ουσιαστικές[82] αλλά όχι μεγάλες αναλογίες ανάμεσά τους Οι αγγειογράφοι των αρχών του 4ου αι π Χ δεν ενδιαφέρονταν πλέον για μια ειδική αναφορά στο χαρακτήρα και το τελετουργικό ενός συμποσίου, αλλά για την απόδοση μέσα από τις παραστάσεις τους της γενικότερης εύφορης ατμόσφαιρας, που δημιουργούσε η οινοποσία σε συνδυασμό με τη μουσική, τις συζητήσεις και τα παιχνίδια Για το λόγο αυτό δεν είναι δυνατό και να προσδιοριστεί ο ειδικότερος χαρακτήρας των συμποσίων που παριστάνονται ή η ταυτότητα των συμποτών που συμμετέχουν σε αυτά[83]

Μέσα από τη σύγκριση των παραστάσεων συμποσίου στην Α όψη με τις παραστάσεις στη Β όψη διαπιστώνεται ότι συχνά υπαρχει ανάμεσά τους κάποια

---

[82] Για τη συμφωνία παραστάσεων και γραπτών πηγών, βλ παραπάνω σ 263 σημ 13, 19, 264 σημ 22, 265 σημ 24, 266 σημ 31-32, και 271 σημ 57

[83] Για τη μοναδική περίπτωση του κρατήρα στο Erlangen, Universitat 307 (UPS 12 *πίν 83A*) και ορισμένες σκέψεις για την πιθανή του χρήση, βλ παραπάνω σ 271 σημ. 55

θεματικη συνάφεια, οταν παριστάνονται για παράδειγμα στη Β οψη μέλη του Διονυσιακού θιάσου (MEL 30 *πίν 12ΣΤ*), κυνηγοί[84] (MEL 15 *πίν 7Γ*) ή γυμνοι νέοι αθλητές[85] (MEL 60, MEL 62 *πίν 20Β Δ*, MEL 63 *πίν 21Β Δ*, LON 12 *πίν 63Α*) Πιο συχνά βέβαια παριστάνονται ιματιοφόροι νέοι[86] Οι τελευταίοι ορισμένες φορές, παρολο που παραμένουν ανώνυμοι, αποκαλύπτουν κάποια από τα ενδιαφέροντά τους, αν οχι και το χώρο στον οποίο κινούνται Πρόκειται για τις περιπτώσεις, στις οποιες ανάμεσά τους εικονίζονται αντικείμενα όπως δίσκοι, αλτήρες, στλεγγίδες η οροι (MEL 58 *πίν 19Γ*, MEL 59 *πίν 20Α*, MEL 61 *πίν 21Α*, MEL 62 *πίν 20Β*, MEL 63 *πίν 21Β*, MEL 64 *πίν 22Α*, DUB 2 *πίν 51Δ*, LON 13 *πίν 63Β*, LOUV 1 *πίν 69Α*, LOUV 3 *πίν 69Γ*, PER 1 *πίν 77Β*, PER 8 *πίν 78Β*, UPS 12 *πίν 83Α*)

Η απεικόνιση των ιματιοφόρων νέων σε όλες τις παραπάνω περιπτώσεις μπορεί να υποστηριχθεί ότι συνδέεται με την κατάσταση που διαμορφώθηκε στην Αθήνα μετά την εκδίωξη των τυράννων και την αποκατάσταση της δημοκρατιας Τοτε σβήνει και η τελευταία εφιαλτική μνήμη του Πελοποννησιακού Πολέμου από το μυαλό των Αθηναίων Ο ρόλος του πολίτη αναβαθμίζεται και πάλι, ενώ παρατηρείται μια γενική στροφή στην ιδιωτικη σφαίρα και τις χαρές της ζωης[87] Ειδικοτερα οι νεοι επιστρέφουν στις αγαπημένες πριν από τον πόλεμο ασχολίες τους, τον αθλητισμο, το κυνηγι και τα συμπόσια. Το κλίμα ευφορίας της εποχής αντανακλάται όχι μόνο μέσα από τις παραστάσεις συμποσίου σε αγγεία αλλά και από ανάλογες παραστασεις σε άλλες σύγχρονες μορφές τέχνης και κυρίως σε ανάγλυφα[88]

---

[84] Βλ και παραπάνω σ 220-221 σημ 134-138

[85] Όπως παρατηρεί και η Dentzer (1982), σ 109, στην κλασική περίοδο οι παραστάσεις νεαρών αθλητών συνδυάζονται με παραστάσεις συμποσίου με την ίδια συχνοτητα, με την οποία στην αρχαική περίοδο συνδυάζονταν οι παραστάσεις κυνηγιού (ή μάχης) και συμποσίου

[86] Για την υποθεση της αναγνώρισης Αθηναίων πολιτών στις μορφές αυτών των ανωνύμων ιματιοφόρων μορφών της Β όψης, βλ Bažant, J , Les citoyens sur les vases atheniens du 6e au 4e siecle av J C , Praha 1985 Isler-Kerenyi, C , Anonimi ammantati, Studi sulla Sicilia occidentale in onore di V Tusa, Padova 1993, σ 93-100 Schorner, G , Manteljunglinge in Jena – Epheben an der Grenze, Geyer (1996), σ 60-64

[87] Peschel (1987), σ 353

[88] Για τους διάφορους τύπους των αττικών αναγλύφων των αρχών του 4ου αι π Χ , της χρονολόγησης και της ερμηνείας τους, βλ Dentzer (1982), σ 301 κ ε Η Dentzer (1982), σ 182-183 αναφέρει επίσης ότι μετά τον Πελοποννησιακό Πόλεμο αττικά ειδώλια

Επιπλέον ο χαρακτήρας της ευδαιμονίας των εικονιζόμενων συμποτών αποκτά και ταφικό συμβολισμό, καθώς ανάλογη ήταν η ευδαιμονία που τους περίμενε στον άλλο Κόσμο, εκείνον του αιώνιου συμποσίου[89].

συμποτών εξάγονταν στην Κυρηναϊκή και τη νότια Ρωσία. Όμως η αναγνώριση ως αττικών των ειδωλίων από τον τάφο 1854 του όρους Μιθριδάτη [βλ. Peredolskaja, A.A., Attische Tonfiguren aus einem Südrussischen Grab, Olten 1964 (AntK Beiheft 2), σ. 5-30] αμφισβητήθηκε ήδη από παλιά [βλ. σχετικά Alexandrescu, P., Le symbolisme funéraire dans une tombe de la péninsule de Taman, StCl 8 (1966), σ. 75-86].

89 Την άποψη αυτή διατύπωσε πρώτος ο Metzger (1951), σ. 417-419 και έγινε αργότερα ευρύτερα αποδεκτή [βλ. σχετικά Dentzer (1982), σ. 119. Paul-Zinserling (1994), σ. 28. Isler-Kerenyi, Oakley κ.ά. (1997), σ. 524 κ.ε.]. Παραστάσεις συμποσίου συναντώνται επίσης σε κατωιταλιωτικά και ετρουσκικά αγγεία [βλ. Dentzer (1982), σ. 130-143. Hurschmann, R., Symposienszenen auf unteritalischen Vasen, Würzburg 1985] όπως επίσης και σε ταφικές τοιχογραφίες [βλ. Åkerström, A., Etruscan Tomb-Painting. An Art of many Faces, OpRom 13 (1981), σ. 7-34. Rösler, W., Eine Komos-Darstellung im Grab des Tauchers in Paestum, AA 1983, σ. 13-15].

III ΤΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΜΕΛΕΑΓΡΟΥ

Η πρωτη αναφορα στον Ζωγράφο του Μελεάγρου γίνεται στα 1930 από τον Beazley[1] που αναγνωρισε οτι ένας αμφορέας με λαιμο στο Τορόντο, Royal Ontario Museum 919 5 35 (MEL 3 *πίν 1Γ Δ*), ένας ελικωτός κρατήρας στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 158 (MEL 13 *πίν 6*) και μια υδρια στο Ruvo, Museo Jatta 36853 (MEL 77 *πίν 27A*) διακοσμήθηκαν από τον ίδιο καλλιτέχνη Στον καλλιτέχνη αυτόν έδωσε το συμβατικό όνομα "Ζωγράφος του Μελεάγρου" μετά από την αναγνώριση του ομώνυμου ήρωα στις παραστάσεις του ελικωτού κρατήρα της Βιέννης, Kunsthistorisches Museum 158 (MEL 13 *πίν 6*) και δύο αμφορέων με λαιμό στην Αθήνα, ΕΑΜ 15113 (MEL 2 *πίν 1Ε*) και στο Τορόντο, Ontario Museum 919 5 35 (MEL 3 *πίν 1Γ Δ*) αντίστοιχα[2]

Πρόκειται για έναν από τους πιο παραγωγικούς αγγειογράφους της ύστερης κλασικής περιοδου[3] Ο Beazley στην πρώτη έκδοση "των αττικών ερυθρομορφων αγγειογραφων"[4] το 1942 του είχε ήδη αποδώσει 50 έργα Στη δευτερη έκδοση του 1963[5], ο κατάλογος των αγγείων του εμπλουτίσθηκε σημαντικά, φθάνοντας τα 102 Το 1971 στα Paralipomena[6] προστέθηκαν δύο ακόμη έργα, αυξάνοντας τον αριθμό σε 104 Εκτός από τον Beazley στο συγκεκριμένο ζωγράφο αγγεία απέδωσαν αργοτερα και άλλοι ερευνητές, όπως οι L Burn, I Jucker, D von Bothmer και I McPhee[7] Με πέντε ακόμη που προστίθενται από τη γράφουσα ο αριθμός των

---

1 Robinson-Harcum (1930), σ 193

2 Για τα αγγεία με το συγκεκριμένο θέμα παράστασης γίνεται εκτενής παρουσίαση στο υποκεφάλαιο, όπου εξετάζονται οι παραστάσεις της Αταλάντης και του Μελεάγρου Βλ επισης και στον κατάλογο αγγείων της παρούσας εργασίας

3 McPhee (1973), σ 237

4 ARV 870-873, 966

5 ARV^2 1408-1415

6 Para 490

7 Στον συγκεκριμένο ερευνητή οφείλονται οι περισσότερες αποδόσεις αγγείων όχι μονο στον Ζωγράφο του Μελεάγρου αλλά σε όλους τους αγγειογράφους του πρώτου τετάρτου του 4ου αι π.Χ

αγγειων που αποδιδονται στον ζωγραφο και τον κυκλο του στην παρουσα εργασια ανερχεται στα 143[8]

III.1 ΓΕΝΙΚΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ

Το συγκεκριμενο εργαστηριο δεν περιοριστηκε στην παραγωγη και διακοσμηση ορισμενων μονο σχηματων Στα 143 γνωστα ως σημερα αγγεια του (βλ *πιν Ια*) περιλαμβανονται αγγεια μεγαλου μεγεθους (αμφορεις με λαιμο πελικες, υδριες και κυριως κρατηρες αναμεσα στα οποια κυριαρχουν αριθμητικα οι κωδωνοσχημοι) αλλα και πολλα μικρα αγγεια ποσης (κυλικες τυπου Β, κυλικες χωρις ποδι και κυλικες-σκυφοι) Όπως πολυ σωστα παρατηρησε και ο McPhee[9], το πλουσιο αυτο ρεπερτοριο σχηματων ειναι μοναδικο για εναν αγγειογραφο του πρωιμου 4ου αι π Χ και θα μπορουσε να συγκριθει με εκεινο του εργαστηριου του Ζωγραφου του Καδμου του τελευταιου τριτου του 5ου αι π Χ

Οπως προκυπτει απο τη συνοπτικη εξεταση των στοιχειων του πινακα Ια[10] η παραγωγη ολων αυτων των διαφορετικων σχηματων αγγειων μεγαλου μεγεθους αναφερεται στην πρωιμη περιοδο λειτουργιας του εργαστηριου Στη μεση περιοδο η παραγωγη περιοριζεται σημαντικά σε σχηματα κρατηρων (κυριως κωδωνοσχημων) και αγγειων ποσης, ενω στην υστερη ακολουθει μια πτωτικη πορεια και η παραγωγη φαινεται να επικεντρωνεται στα απλουστερα στην κατασκευη τους αγγεια ποσης

Ασυνηθιστη ευρυτητα για την εποχη παρουσιαζει και το θεματολογιο των παραστασεων του (βλ *πιν ΙΙα*) Τα θεματα που επιλεγονται ειναι παρμενα τοσο απο τον κοσμο των θεων και των ηρωων οσο και απο την καθημερινη ζωη Την πρωτη θεση στις προτιμησεις του συγκεκριμενου αγγειογραφου και των συνεργατων του

---

8 Στον καταλογο των αγγειων στις περιπτωσεις οπου η αποδοση δεν εχει γινει απο τον ιδιο τον Beazley μεσα σε αγκύλες επισημαινεται το ονομα του ερευνητη του υπευθυνου για την εκαστοτε αποδοση Ολες οι αποδοσεις αγγειων που ειναι νεοτερες απο τους καταλογους του Beazley (ARV[2] και Paralipomena) και τα ονοματα των σχετικων ερευνητων παρουσιαζονται συνοπτικα στο τελος του πινακα αντιστοιχισης των αριθμων του καταλογου των αγγειων της παρουσας εργασιας με τους αριθμους των καταλογων του Beazley

9 McPhee (1973), σ 237

10 Η εξελιξη των περισσοτερων απο αυτα τα σχηματα κατα περιοδο δραστηριοτητας του εργαστηριου παρουσιαστηκε αναλυτικοτερα στο πρωτο κεφαλαιο

στο κεραμικό εργαστήριο κατέχουν αναμφίβολα οι διονυσιακές σκηνές[11] Πρόκειται συνηθως για παραστάσεις του Διονύσου με τη συνοδεία της συντρόφου του Αριάδνης όπως επίσης και πολλών Μαινάδων και Σατύρων, που ετοιμαζονται να του προσφέρουν τις υπηρεσίες τους Αγαπητές φαίνονται να είναι επίσης ορισμενες παραστάσεις ερωτικού περιεχομένου με πρωταγωνιστές μυθικά προσωπα, όπως η Αμυμώνη[12], η Αταλάντη[13], η Εριφύλη[14], η Ήβη[15], η Ιω[16], ο Άδωνης[17] και η Αφροδίτη[18] Αρκετά συχνά εικονίζονται και μορφές του θαλάσσιου βασιλείου, όπως ο Ποσειδώνας αλλά και Τρίτωνες ή Νηρηίδες[19] Στις παραστάσεις, τέλος, τις εμπνευσμένες από τη σύγχρονη ζωή οι σκηνές κώμου[20] συναγωνίζονται αριθμητικά τις σκηνές συμποσίου[21] Ακολουθούν οι αθλητικές σκηνές[22], ενώ εντοπίζονται και ελάχιστες παραστάσεις νεαρών ιππέων και κυνηγών

Ειδικότερα, οι διονυσιακές σκηνές απασχόλησαν σταθερά το ζωγράφο και τους συνεργάτες του κατά την πρώιμη και μέση περίοδο δραστηριότητάς τους και σχεδόν εκλείπουν στην ύστερη περίοδο Σε ό,τι αφορά τα υπόλοιπα θέματα με πρωταγωνιστές μυθικά πρόσωπα, παρατηρείται ότι τα θέματα αυτά κυριαρχούν στην πρώιμη περίοδο, ορισμένα καταφέρνουν να επιβιώσουν στη μεση περίοδο και εξαφανίζονται οριστικά στην ύστερη περίοδο Αντιστρόφως ανάλογη προς αυτήν τη φθινουσα πορεία των μυθολογικών θεμάτων είναι η πορεία που ακολουθούν τα θέματα της καθημερινής ζωής Ορισμένα από αυτά τα θέματα κανουν την εμφάνιση τους δειλά στην πρώιμη περίοδο, στη μέση περίοδο αυξάνονται και τελικα

---

[11] Βλ σ 86 κ ε

[12] Βλ σ 137 κ ε

[13] Βλ σ 188 κ ε

[14] Βλ σ 295 σημ 60, 302-303.

[15] Βλ σ. 165 σημ 129, 231 κ.ε

[16] Βλ σ. 201 σημ 56, 297 σημ. 61, 300

[17] Βλ σ 21, 301

[18] Βλ σ 107 σημ 94, 109 σημ. 102, 117 σημ 128, 141-142 σημ 24, 150-151 σημ 63, 153 196

[19] Βλ σ 72 σημ 253

[20] Βλ σ 96 σημ 54-55, σ 128 σημ 181, σ 274 σημ 68

[21] Βλ σ 261 κ ε

[22] Βλ σ 53, 213 κ ε , 278 σημ. 85, 285 σημ 39, 293

κυριαρχούν στην ύστερη περίοδο, σύμφωνα πάντα με τα έργα που μας έχουν σωθεί ως σήμερα.

Οι συνθέσεις του εργαστηρίου είναι πολυπρόσωπες[23] και διέπονται από συμμετρία. Η συμμετρία αυτή διακρίνεται ευκολότερα στις παραστάσεις εκείνες, όπου όλες οι μορφές τοποθετούνται παρατακτικά στο ίδιο επίπεδο[24]. Οι κύριες μορφές καταλαμβάνουν κατά κανόνα το κέντρο της παράστασης[25], πλαισιωμένες και από άλλα πρόσωπα του σχετικού μύθου. Όταν τα μυθικά αυτά πρόσωπα δεν είναι αρκετά για να καλύψουν ολόκληρη τη ζωγραφική επιφάνεια, χρησιμοποιούνται και παραπληρωματικές μορφές που πλαισιώνουν συμμετρικά την παράσταση ως θεατές και βοηθούν στην ομαλότερη οπτική μετάβαση από την παράσταση της μιας όψης στην παράσταση της άλλης όψης του αγγείου[26].

Ένα εικονογραφικό σχήμα ιδιαίτερα αγαπητό είναι αυτό των τριών ή πέντε μορφών που τοποθετούνται παρατακτικά κατά μήκος του οριζόντιου άξονα του αγγείου. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα επιστρατεύεται κυρίως στις παραστάσεις κωδωνόσχημων κρατήρων[27] για την παρουσίαση διαφόρων πρωταγωνιστικών προσώπων, όπως της Αταλάντης ανάμεσα σε μορφές συγκυνηγών της[28], της

---

[23] Εξαιρούνται τα αγγεία πόσης (κύλικες τύπου Β, κύλικες χωρίς πόδι και κύλικες-σκύφοι), το μικρό μέγεθος των οποίων επιτρέπει την απεικόνιση το πολύ δύο μορφών στο χώρο του μεταλλίου και δύο ή τριών μορφών στο χώρο των εξωτερικών όψεων. Η οργάνωση των μορφών στον περιορισμένο χώρο αυτών των αγγείων θα εξεταστεί όμως αναλυτικότερα στη συνέχεια, σ. 286.

[24] Οι μορφές τοποθετούνται α) παρατακτικά σε αμφορείς με λαιμό, κιονωτούς και κωδωνόσχημους κρατήρες και αγγεία πόσης και β) σε επάλληλα επίπεδα σε πελίκες, υδρίες, ελικωτούς, καλυκωτούς και κωδωνόσχημους κρατήρες.

[25] Σε ορισμένες περιπτώσεις αγγείων βέβαια (που σχολιάστηκαν αναλυτικότερα παραπάνω σ. 114 σημ. 120), οι κύριες μορφές είναι μετατοπισμένες από το κέντρο της παράστασης.

[26] Για τις παραπληρωματικές μορφές και τους λόγους ύπαρξής τους, βλ. Τιβέριος (1981), σ. 28-31.

[27] Απαντάται επίσης σε παραστάσεις αμφορέων με λαιμό (MEL 2 *πίν. 1Ε*), πελικών (MEL 7 *πίν. 2Δ.Ε*), ελικωτών κρατήρων (MEL 13 *πίν. 6*), κιονωτών κρατήρων (MEL 16 *πίν. 9Α.Γ*), καλυκωτών κρατήρων (MEL 28 *πίν. 11Α.Β*), υδριών (MEL 79 *πίν. 27Β*), όπως επίσης και στις παραστάσεις των εξωτερικών όψεων κυλίκων (MEL 100 *πίν. 32Α.Γ*), κυλίκων χωρίς πόδι (MEL 129 *πίν. 37Β.Δ*) και κυλίκων-σκύφων (MEL 137 *πίν. 40Γ*).

[28] Βλ. παραπάνω σ. 200.

Ελένης ανάμεσα στους Διόσκουρους[29] ή του Διονύσου ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους αντίστοιχα[30]. Οι εικονογραφικοί τύποι που χρησιμοποιούνται για την απόδοση των μορφών στο πλαίσιο του συγκεκριμένου εικονογραφικού σχήματος δεν επαναλαμβάνονται τυχαία. Αντίθετα, για την τοποθέτηση αυτών των μορφών ακολουθούνται συνήθως ορισμένοι κανόνες: συγκεκριμένα, εναλλάσσονται οι όρθιες μορφές με τις καθιστές, οι ανδρικές με τις γυναικείες, οι ενδεδυμένες με τις γυμνές και οι ακίνητες με τις "εν κινήσει" μορφές. Με τον τρόπο αυτό, όπως επίσης και με μικρές τροποποιήσεις στη στάση των σωμάτων και στην κίνηση των χεριών και των κεφαλιών, προσδίδεται ποικιλία και ενδιαφέρον ακόμη και στις παραπληρωματικές μορφές των διαφόρων σκηνών. Στα αγγεία της πρώιμης περιόδου βέβαια, όπου η εκτέλεση των συνθέσεων γίνεται με επιμέλεια και δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στην διακόσμηση των ενδυμάτων των μορφών με πλούσια παραπληρωματικά μοτίβα, οι επιμέρους εικονογραφικοί τύποι αναγνωρίζονται με λιγότερη ευκολία από ότι σε αγγεία της μέσης περιόδου και ακόμη περισσότερο της ύστερης περιόδου.

Οι παρατηρήσεις που διατυπώθηκαν παραπάνω αφορούν τις παραστάσεις της Α όψης των αγγείων μεγάλου μεγέθους του εργαστηρίου. Εξετάζοντας κανείς τις παραστάσεις της Β όψης των αγγείων αυτών διαπιστώνει ότι σε ορισμένα εξαιρετικά πρώιμα έργα, όπως είναι ο αμφορέας με λαιμό στη Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 126033 (MEL 1 *πίν. 1Α-Β*), καταργείται η διάκριση ανάμεσα στην Α και τη Β όψη, καθώς οι παραστάσεις και των δύο όψεων είναι ζωγραφισμένες με την ίδια φροντίδα και τα θέματά τους φαίνονται να έχουν ίση βαρύτητα. Ανάλογη περίπτωση εξαιρετικά πρώιμου έργου αποτελεί και η κύλικα χωρίς πόδι στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35Β, 36*), όπου πρωταγωνιστής των παραστάσεων τόσο στο χώρο του μεταλλίου όσο και στο χώρο των εξωτερικών όψεων είναι ο Διόνυσος. Αξίζει εδώ να αναφερθεί και η περίπτωση του ελικωτού κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 158 (MEL 13 *πίν. 6*) που χρονολογείται στην προχωρημένη πρώιμη περίοδο, για τη διακόσμηση της Β όψης του οποίου επιλέγεται ως θέμα ένα επεισόδιο από τη ζωή της Αταλάντης. Στη Β όψη των περισσότερων έργων της πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου εικονίζονται όμως κατά κανόνα μορφές νέων αθλητών ή κυνηγών. Οι μορφές αυτές είναι σταθερά τρεις

---

[29] MEL 52 *πίν. 18Β*, MEL 79 *πίν. 27Β*.

[30] Βλ. παραπάνω σ. 114.

στους αμφορείς με λαιμό[31] και στις πελίκες[32], και συνήθως τέσσερις στους καλυκωτούς[33] και στους κωδωνόσχημους κρατήρες[34]. Την περίοδο αυτή κάνουν δειλά την εμφάνισή τους στη Β όψη των κωδωνόσχημων κρατήρων και οι μορφές τεσσάρων ιματιοφόρων νέων[35]. Σε ορισμένες παραστάσεις της Β όψης αγγείων της πρώιμης περιόδου συναντώνται μορφές του διονυσιακού κύκλου. Τέσσερις τέτοιες μορφές κοσμούν, για παράδειγμα, τη Β όψη του πρώιμου κιονωτού κρατήρα στο Δουβλίνο, National Museum of Ireland 1880.507 (MEL 15 *πίν. 7Γ*), ενώ τρεις ανάλογες μορφές κοσμούν τη Β όψη του καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12489 (MEL 26 *πίν. 10Δ*) που, κατά τη γνώμη μου, αποτελεί έργο της προχωρημένης πρώιμης περιόδου. Στην προχωρημένη πρώιμη περίοδο θα ήταν επίσης ασφαλές να χρονολογηθεί και ο καλυκωτός κρατήρας στη Bologna, Museo Civico 305 (MEL 32 *πίν. 12Β.Ε*)[36], στη Β όψη του οποίου εικονίζεται ένας Έρωτας ανάμεσα στις μορφές δύο ιματιοφόρων νέων. Το εικονογραφικό σχήμα του Έρωτα ανάμεσα στις μορφές δύο νέων συνεχίζει να χρησιμοποιείται στη διακόσμηση της Β όψης και σε αγγεία της μέσης περιόδου, όπως είναι ο κωδωνόσχημος κρατήρας στο Λονδίνο, British Museum 1772.3-20.201 (MEL 44 *πίν. 15Γ.ΣΤ*)[37]. Αναμφίβολα όμως, στη Β όψη των περισσότερων κωδωνόσχημων κρατήρων της μέσης περιόδου συναντώνται οι μορφές τριών ιματιοφόρων νέων[38]. Η μείωση του αριθμού των μορφών της Β όψης από τέσσερις που ήταν στην πρώιμη περίοδο στις τρεις στα

---

[31] MEL 2 *πίν. 1Ε*, MEL 3 *πίν. 1Δ*.

[32] MEL 5 *πίν. 2Γ*, MEL 7 *πίν. 2Ε*, MEL 8 *πίν. 3Β*.

[33] MEL 28 *πίν. 11Β*.

[34] MEL 35 *πίν.13Β*, MEL 36 *πίν. 13Δ*, MEL 40 *πίν. 15Δ*, MEL 53 *πίν. 16Δ*.

[35] MEL 53 *πίν. 16Δ*, MEL 59 *πίν. 20Γ*.

[36] Για το πρόβλημα της χρονολόγησης των καλυκωτών κρατήρων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, βλ. αναλυτικότερα, σ. 36 κ.ε.

[37] Πρβλ. τα αγγεία MEL 61 *πίν. 21Γ*, MEL 62 *πίν. 20Δ* και MEL 63 *πίν. 21Δ*. Στα δύο τελευταία τον Έρωτα περιβάλλουν μάλιστα οι μορφές δύο γυμνών νέων αθλητών.

[38] MEL 42 *πίν. 15Ε*, MEL 47 *πίν. 16Ε*, MEL 48, MEL 49 *πίν. 17Δ*, MEL 50 *πίν. 17Ε*, MEL 51 *πίν.18Γ*, MEL 57 *πίν. 19Δ*, MEL 66 *πίν. 23Δ*, MEL 68 *πίν. 23Ε*, MEL 69 *πίν. 22Δ*, MEL 70 *πίν. 23ΣΤ*.

αγγεια της μέσης περιόδου συνδέεται με την παραγωγή αυτήν την εποχή αγγείων με μικροτερες διαστασεις και, κατά συνέπεια, μικρότερη ζωγραφική επιφανεια[39]

Για να ολοκληρωθεί η εξέταση των συνθέσεων στα αγγεία του εργαστηρίου, θα πρεπει να εξεταστουν και τα μικρα αγγεία ποσης που αυτό παρήγαγε Μοναδική ειναι η περίπτωση της πολύ πρώιμης κυλικας χωρίς πόδι τύπου II στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν 35B, 36*) που ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, στην οποία ο χώρος του μεταλλίου κοσμείται με τρείς μορφές και ο αντιστοιχος χώρος των εξωτερικών όψεων με τέσσερις Κατά κανόνα όμως οι κύλικες χωρίς πόδι τύπου II της πρώιμης περιόδου διακοσμούνται με δύο μορφές στο χώρο του μεταλλίου και με τρεις μορφές στο χώρο των εξωτερικών όψεων, όπως παρατηρείται για παράδειγμα στην κυλικα στο Παρίσι, Musée du Louvre G 639 (MEL 132 *πίν 39*) Ο ίδιος αριθμός μορφών ακολουθείται και στη μέση περίοδο στη διακόσμηση των κυλίκων του συγκεκριμενου τύπου, όπως για παράδειγμα σε αυτήν στο Wurzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität L 493 (MEL 129 *πίν 37B Δ*)[40]. Σε ό,τι αφορα τις κύλικες χωρίς πόδι τύπου I της μέσης περιόδου, παρατηρείται ότι δύο μορφές εικονίζονται στο χώρο του μεταλλίου τους και τρεις μορφές στο χώρο των εξωτερικών όψεων, όταν αυτές δεν καλύπτονται από μαύρο γάνωμα, όπως συμβαίνει για παράδειγμα σε αυτήν στο Αρχαιολογικό Μουσείο της Κορίνθου C 71 337 (MEL 123 *πίν 35A*) Οι κύλικες τύπου B της ίδιας περιόδου διακοσμούνται συνήθως[41] με δύο μορφες στο μετάλλιό τους και σταθερά με τρεις μορφές στις εξωτερικές όψεις τους, όπως για παράδειγμα η κύλικα στο Παρίσι, Musée du Louvre

---

[39] Για την εξέλιξη των αγγείων του συγκεκριμένου τύπου και τη μείωση των διαστάσεών τους στη μέση και ακόμη περισσότερο στην ύστερη περίοδο λειτουργίας του εργαστηριου, βλ αναλυτικότερα στο πρώτο κεφάλαιο σ 53 κ.ε

[40] Στην περίπτωση της κύλικας χωρίς πόδι τύπου II στο San Francisco, Palace of the Legion of Honor 1626 (MEL 130 *πίν 38A Δ*) ο καλλιτέχνης αποφασίζει να πειραματισμεί τοποθετώντας δύο μορφές στο χώρο των εξωτερικών όψεων, χωρίς όμως να καταφέρνει τελικά να κατανείμει σωστά τις μορφές αυτές στο χώρο που διέθετε

[41] Στις περιπτώσεις τεσσάρων κυλίκων τύπου B (MEL 90 *πίν 29B*, MEL 91 *πίν 30A*, MEL 92 *πίν 30B*, MEL 93), όπου εικονίζεται μια έφιππη μορφή ως δευτερη μορφή υπολογίζεται η μορφή του αλόγου Ο κανόνας της απεικόνισης δύο μορφών στο χώρο του μεταλλίου των κυλίκων τύπου B της μέσης περιόδου παραβιάζεται αναγκαστικά στις κυλικες εκείνες (MEL 86, MEL 87 *πίν 29A*, MEL 88 *πίν 29Γ*, MEL 89), στις οποιες η μεγάλη ουρά των παριστανόμενων μορφών του θαλάσσιου βασιλείου δεν επέτρεπε την απόδοση και μιας δεύτερης μορφής

C 10984 (MEL 100 *πίν. 32Α.Γ*). Στις κύλικες-σκύφους της μέσης περιόδου τρεις μορφές διακοσμούν σταθερά τις εξωτερικές τους όψεις, όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς σε μια τέτοια κύλικα-σκύφο στο Λονδίνο, British Museum F 121 (MEL 136 *πίν. 40Α*). Σε ό,τι αφορά, τέλος, τα αγγεία της ύστερης περιόδου, παρατηρείται ότι εξαιτίας της σημαντικής μείωσης των διαστάσεων τους μειώνεται αναγκαστικά και ο αριθμός των μορφών που εικονίζονται στις προσφερόμενες ζωγραφικές επιφάνειες. Ειδικότερα, στις κύλικες χωρίς πόδι τύπου Ι της ύστερης περιόδου ο χώρος του μεταλλίου διακοσμείται πλέον με μια μόνο μορφή και οι εξωτερικές όψεις με δύο μορφές[42]. Με ανάλογο τρόπο, και οι κύλικες τύπου Β της ίδιας περιόδου διακοσμούνται με μια μορφή στο χώρο του μεταλλίου και με δύο μορφές στο χώρο των εξωτερικών όψεων, όπως διαπιστώνεται στην περίπτωση μιας κύλικας στο Leiden, RijksMuseum van Oudheden K. 94/1,18 (MEL 107 *πίν. 33Β.Δ*). Τέλος, στις κύλικες-σκύφους της ύστερης περιόδου, όπως είναι αυτή στο Bristol, City Museum R 364.1936 (MEL 139 *πίν. 40Β*), οι μορφές των εξωτερικών όψεων έχουν πλέον περιοριστεί στις δύο.

III.2 ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΗ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ

Η πρώτη παρατήρηση για την τεχνοτροπική εξέλιξη του Ζωγράφου του Μελεάγρου έγινε το 1942 από τον Beazley: αναφερόμενος στο έργο του συγκεκριμένου αγγειογράφου στην πρώτη έκδοση "των αττικών ερυθρόμορφων αγγειογράφων" πρόσεξε ότι τα πρώιμα έργα του είναι και τα καλύτερα τεχνοτροπικά σε αντίθεση με τα οψιμότερα έργα του, που είναι "στιλιζαρισμένα" και έχουν μορφές χωρίς σωστές αναλογίες[43].

Με αφορμή τη συγκεκριμένη παρατήρηση αποφάσισα να προχωρήσω στην προσεκτικότερη μελέτη των στοιχείων εκείνων, στα οποία θα μπορούσε να στηριχθεί η κατανόηση της τεχνοτροπικής και χρονολογικής εξέλιξης του έργου του. Το αποτέλεσμα αυτής της προσπάθειας ήταν απρόσμενο, καθώς κατά την πορεία της έρευνας προέκυψε ότι τα έργα που απέδωσε ο Beazley[44] στον συγκεκριμένο

---

[42] MEL 119, MEL 120 *πίν. 34Α.Β*, MEL 126.

[43] ARV[1] 820.

[44] Τη μοναδική οξυδέρκεια του Beazley, χάρη στην οποία κατάφερε να αποδόσει στα χέρια εκατοντάδων αγγειογράφων τη διακόσμηση χιλιάδων αγγείων που περιέλαβε στους

αγγειογράφο δεν πρέπει να έχουν γίνει από έναν αλλά από δύο αγγειογράφους. Στους αγγειογράφους αυτούς έδωσα τα συμβατικά ονόματα Ζωγράφος M_1 και Ζωγράφος M_2. Ως σημαντικότερη μορφή του εργαστηρίου θεωρώ το Ζωγράφο M_1. Εξίσου παραγωγικός (με βάση τον αριθμό των αγγείων που αποδόθηκαν σε αυτόν) φαίνεται όμως ότι ήταν και ο λιγότερο προικισμένος συνεργάτης του ο Ζωγράφος M_2, που θα τον ονόμαζα, χρησιμοποιώντας έναν από τους προσφιλείς χαρακτηρισμούς του Beazley, "αδελφό" του[45]. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστούν με σχετική συντομία τα τεχνικά εκείνα στοιχεία που συνθέτουν την προσωπικότητα του Ζωγράφου M_1[46], σύμφωνα με τα οποία μπορεί να καθοριστεί η εξέλιξη όχι μόνο του προσωπικού του έργου αλλά και του συνόλου της καλλιτεχνικής παραγωγής του εργαστηρίου του.

III.2.1 Η χρήση της ανάγλυφης γραμμής. Προσχέδιο. Επίθετα χρώματα

Κύριο κριτήριο για την ταξινόμηση των έργων του Ζωγράφου M_1 (όπως και όλων των αγγειογράφων του ερυθρόμορφου ρυθμού) αποτελεί η εξέταση της έκτασης της χρήσης της ανάγλυφης γραμμής. Στα αγγεία της πρώιμης περιόδου παρατηρείται

καταλόγους του για τους αττικούς μελανόμορφους και ερυθρόμορφους αγγειογράφους (ABV, ARV και Paralipomena), δεν μπορεί να την αμφισβητήσει κανείς. Η αναγνώριση δύο χεριών στα έργα που απέδωσε ο Beazley στον Ζωγράφο του Μελεάγρου δικαιολογείται εύκολα, αν αναλογιστεί κανείς ότι το ενδιαφέρον αυτού του μελετητή με τις ασυνήθιστες ικανότητες για τα αγγεία της ύστερης κλασικής περιόδου δεν ήταν τόσο μεγάλο όσο για τα αγγεία των προγενέστερων περιόδων. Κάτι τέτοιο πιστοποιείται και από την αναγνώριση χεριών αγγειογράφων-συνεργατών ενός κοινού εργαστηρίου σε έργα που ο Beazley είχε ταξινομήσει σε χωριστά κεφάλαια στη δεύτερη έκδοση του καταλόγου του για τους αττικούς ερυθρόμορφους αγγειογράφους (τα στοιχεία εκείνα που οδηγούν στην απόδοση των έργων αυτών σε αγγειογράφους ενός και του αυτού εργαστηρίου, παρουσιάστηκαν διεξοδικότερα στα προηγούμενα κεφάλαια).

[45] Το χαρακτηρισμό αυτό χρησιμοποιεί για παράδειγμα, όταν αναφέρεται στον Ζωγράφο του Κάδμου και τον Ζωγράφο του Πόθου (ARV^2 1184 κ.ε. και 1188 κ.ε.)

[46] Εκτός από τα στιλιστικά χαρακτηριστικά του Ζωγράφου M_1 παρουσιάζονται στην συνέχεια και τα στιλιστικά χαρακτηριστικά του Ζωγράφου M_2 ώστε να γίνει κατανοητή η αναγνώριση των δύο διαφορετικών χεριών στα έργα που αποδίδονται παραδοσιακά στο Ζωγράφο του Μελεάγρου. Στο λεπτομερή σχολιασμό των στιλιστικών χαρακτηριστικών του Ζωγράφου M_2 και των υπόλοιπων συνεργατών του Ζωγράφου M_1 (του Ζωγράφου του Würzburg 523 και του Ζωγράφου του Λονδίνου F 90) προχωρώ σε ένα άρθρο που θα δημοσιευθεί στο επόμενο τεύχος του περιοδικού Hefte des Archäologischen Seminars der Universität Bern.

αφθονη χρήση της ανάγλυφης γραμμης, τόσο στην εκτέλεση των περιγραμματων των μορφών όσο και στην απόδοση των ανατομικών λεπτομερειών και της πτυχολογίας τους Σε αυτήν την περίοδο ο καλλιτέχνης είναι φανερό ότι χειρίζεται με σταθερό και επιδέξιο χέρι το χρωστηρα Με λεπτες αναγλυφες γραμμές επιτυγχανει να αποδόσει με επιτυχία τις μορφές του, ακόμη και στα δύσκολα σημεία των αρθρώσεων των διαφόρων μελών των σωμάτων τους Το αποτέλεσμα είναι μορφές με κομψότητα και χάρη στο σχεδιασμό τους[47]

Στην περίφημη κύλικα χωρις πόδι τυπου ΙΙ των αρχών της πρώιμης περιόδου στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν 35Β, 36*), η έκταση της χρησης της ανάγλυφης γραμμής στα περιγράμματα των μορφών είναι τέτοια ώστε με ανάγλυφη γραμμή αποδίδονται ακόμη και τα πέλματα[48] Ιδιαίτερη προσοχή έδωσε ο αγγειογράφος και στη διακόσμηση των εξωτερικών οψεων της συγκεκριμένης κυλικας Για την ασυνήθιστα επιμελημένη εκτέλεση των μορφών των οψεων αυτών χρησιμοποίησε ανάγλυφη γραμμή όχι μονο στην απόδοση πολλών εσωτερικών λεπτομερειών αλλά και στην εκτέλεση των περιγραμμάτων τους, περιλαμβανομενων μέχρι και των πελμάτων του Διονύσου Εντύπωση προκαλεί επίσης το γεγονός ότι με ανάγλυφη γραμμή εκτελέστηκαν και οι ελικες των ανθεμίων που βρίσκονται στο χώρο κάτω από τις λαβές, όπως επίσης και τα φύλλα του κλαδιού της ανώτερης διακοσμητικής ζώνης των παραστάσεων των όψεων αυτών

Ο κανόνας της χρήσης ανάγλυφης γραμμής σε μεγάλη έκταση κατά τη διάρκεια της πρώιμης περιόδου φαίνεται να παραβιάζεται, σε ό,τι αφορά μια μικρή ομάδα αγγείων της περιόδου αυτής, όπως στον κωδωνόσχημο κρατήρα της Βιέννης, Kunsthistorisches Museum 1143 (MEL 52 *πίν 18Β*), όπου με ανάγλυφη

---

[47] Ο Ζωγράφος M_2 χρησιμοποιεί την ανάγλυφη γραμμή σε μικρότερη έκταση από τον Ζωγράφο M_1 ακόμη και στα αγγεία της πρώιμης περιόδου, όπως για παράδειγμα στον ελικωτό κρατήρα της Βιέννης (MEL 13, *πίν 6*) Χαρακτηριστικό του Ζωγράφου M_2 αποτελεί το γεγονός ότι οι ενώσεις των ανάγλυφων γραμμών μεταξύ τους δεν είναι πετυχημένες και διακρίνονται ακόμη και στα περιγράμματα των προσώπων Εξαιτίας των μειωμένων ικανοτήτων του δεν καταφέρνει να φτάσει στο ίδιο αισθητικά αποτέλεσμα με τον Ζωγράφο M_1 Οι μορφές του όχι απλά υπολείπονται σε κομψότητα και χαρη εκείνων του Ζωγράφου M_1 αλλά ειδικά αυτές της μέσης περιόδου δίνουν την εντύπωση ότι είναι "αψυχες"

[48] Το ίδιο ισχύει σύμφωνα με τον McPhee (1973), σ 240 και στην παράσταση της υδρίας του Ζωγράφου M_1 στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56 171 56 (MEL 74 *πίν 25*)

γραμμή αποδίδεται μόνο η γραμμή μετώπου-μύτης[49]. Κατά τη γνώμη μου, πρόκειται για το αποτέλεσμα μιας πρώτης πειραματικής προσπάθειας από την πλευρά του αγγειογράφου να περιορίσει τη χρήση της ανάγλυφης γραμμής. Η μείωση αυτή της χρήσης της ανάγλυφης γραμμής συνεχίστηκε και στη μέση περίοδο, σε έργα όπως στον κωδωνόσχημο κρατήρα στο Παρίσι, Musée du Louvre G 512 (MEL 51 *πίν. 18Α.Γ*)[50]. Τέλος, στην ύστερη περίοδο και σε παραστάσεις όπως των κυλίκων τύπου Β στην Ερέτρια, Μουσείο 1530 - V 3032 (MEL 106 *πίν. 33Α.Γ*) και στο Leiden, RijksMuseum van Oudheden K. 94/1,18 (MEL 107 *πίν. 33Β.Δ*) αντίστοιχα, η χρήση της ανάγλυφης γραμμής έχει καταργηθεί ολοκληρωτικά από το εξωτερικό περίγραμμα των προσώπων και των σωμάτων και απαντάται σε ελάχιστες μόνο εσωτερικές λεπτομέρειες. Η χρήση της επίπεδης γραμμής στις παραπάνω παραστάσεις είναι αντιστρόφως ανάλογη της χρήσης της ανάγλυφης γραμμής: εκεί, όπου η ανάγλυφη γραμμή υποχωρεί, τη θέση της καταλαμβάνει η επίπεδη γραμμή για την απόδοση κυρίως πτυχών αλλά και ορισμένων ανατομικών λεπτομερειών.

Το προσχέδιο, καθώς εκτελείται με αμβλύ εργαλείο, διακρίνεται με δυσκολία[51]. Η πορεία του είναι φθίνουσα και ανάλογη εκείνης της ανάγλυφης γραμμής. Στις παραστάσεις των αγγείων της πρώιμης και μέσης περιόδου χρησιμοποιείται στην Α όψη για τον ορισμό των περιγραμμάτων μορφών και αντικειμένων (δοράτων, τυμπάνων, κλινών, τραπεζών κτλ.) και την υποδήλωση ορισμένων εσωτερικών λεπτομερειών των μορφών. Στην περίπτωση μάλιστα της κύλικας στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35Β, 36*) των αρχών της

---

[49] Πρόκειται για μια παρατήρηση που διατυπώθηκε ήδη από το McPhee (1973), σ. 240. Σύμφωνα με τον συγκεκριμένο ερευνητή, στην ίδια ομάδα αγγείων της πρώιμης περιόδου κατατάσσονται άλλοι δύο κρατήρες, ένας κιονωτός (MEL 19 *πίν. 8Γ.Δ*) και ένας κωδωνόσχημος (MEL 58 *πίν. 19Γ*). Όπως προκύπτει όμως από την αναλυτικότερη μελέτη των διαστάσεων του κιονωτού κρατήρα (MEL 19), των παραπληρωματικών του μοτίβων και του στιλ των μορφών της Α και της Β όψης του (*πίν. 8Γ.Δ*), πρόκειται για ένα έργο της μέσης περιόδου δραστηριότητας του εργαστηρίου. Το θέμα της χρονολόγησης του κιονωτού αυτού κρατήρα παρουσιάστηκε αναλυτικότερα στο κεφάλαιο των σχημάτων σ. 27.

[50] Πρβλ. τις μορφές των μεταλλίων των αγγείων MEL 87 *πίν. 29Α*, MEL 121 *πίν. 34Δ*, MEL 122 *πίν. 34Ε* και MEL 123 *πίν. 35Α*.

[51] Κατά την εκτέλεση του προσχεδίου τον Ζωγράφο M_2, αντίθετα, δε διακρίνει η ίδια προσοχή και επιμέλεια με τον Ζωγράφο M_1. Τα ίχνη του προσχεδίου του αναγνωρίζονται εύκολα είτε γιατί το εργαλείο που χρησιμοποιούσε είχε περισσότερο οξεία απόληξη είτε γιατί το πίεζε με μεγαλύτερη δύναμη στην επιφάνεια του αγγείου.

πρώιμης περιόδου, προσχέδιο χρησιμοποιείται επιπλέον και στις παραστάσεις των εξωτερικών όψεων όπως επίσης και για τον ορισμό του χώρου των ανθεμίων. Άξιος αναφοράς είναι και ο καλυκωτός κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 12489 (MEL 26 *πίν. 10Α.Β.Δ*) της πρώιμης και πάλι περιόδου, όπου προσχέδιο χρησιμοποιείται και για το σχεδιασμό των περιγραμμάτων των μορφών της Β όψης.

Το επίθετο χρώμα που χρησιμοποιεί ο Ζωγράφος M_1 στα αγγεία του είναι το λευκό. Το χρώμα αυτό το χρησιμοποιεί στις παραστάσεις της Α όψης για την απόδοση διαδημάτων και λοιπών κοσμημάτων, ταινιών, εδεσμάτων, βότρεων, ανθών και για την υποδήλωση του τοπίου γενικότερα, όπως επίσης (σε μικρότερο βαθμό) και στις παραστάσεις της Β όψης. Η πορεία της χρήσης του επίθετου λευκού χρώματος είναι ανάλογη με αυτήν της ανάγλυφης γραμμής και του προσχεδίου: άφθονο στην πρώιμη περίοδο, περιορίζεται στη μέση περίοδο και απαντάται ελάχιστα στην ύστερη περίοδο. Στο σημείο αυτό θα πρέπει, τέλος, να αναφερθεί ότι σε ορισμένα έργα των αρχών της πρώιμης περιόδου, όπως για παράδειγμα στον κρατήρα στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 3Δ, 4, 5*) και στην κύλικα στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35B, 36*), εκτός από το λευκό χρώμα σε ορισμένα παραπληρωματικά μοτίβα χρησιμοποιείται επιπλέον και επίθετος πηλός που καλύπτεται με χρυσό χρώμα.

III.2.2 Η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, των ανατομικών λεπτομερειών και των διακοσμητικών μοτίβων των ενδυμάτων

Η γραμμή μετώπου-μύτης είναι ευθεία ή ελαφρά κοίλη και καταλήγει σε οξεία απόληξη της μύτης. Το πτερύγιο της μύτης αποδίδεται σπάνια[52]. Τα χείλη είναι σχετικά παχιά και ιδιαίτερα εκφραστικά. Η γραμμή του στόματος είναι βραχεία και συνήθως ευθεία. Από την εσωτερική απόληξη της γραμμής αυτής ξεκινά να διαγράφεται μια δεύτερη γραμμή, λοξή και βραχύτερη, με τέτοιο τρόπο ώστε τις περισσότερες φορές να δημιουργείται η εντύπωση ότι η μορφή "χαμογελάει". Το

[52] Πρόκειται για παραστάσεις της πρώιμης περιόδου, στις οποίες τα κεφάλια των μορφών αποδίδονται σε στάση τριών τετάρτων. Πρβλ. το κεφάλι της γυναικείας μορφής που βρίσκεται πίσω από την κλίνη του Διονύσου στην παράσταση της Α όψης του λαιμού του κρατήρα στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 5A*) και το κεφάλι του Διονύσου στην παράσταση του μεταλλίου της κύλικας χωρίς πόδι τύπου II στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35B*).

πηγούνι είναι στρογγυλό και παχύ και η γραμμή που το αποδίδει καμπυλώνεται έντονα προς το περίγραμμα του λαιμού. Το μάτι αποδίδεται πάντοτε σε κατατομή και δεν είναι ποτέ ιδιαίτερα μακρύ. Η κόρη αποδίδεται με μια μικρή συμπαγή μαύρη κουκκίδα (ορισμένες φορές είναι ένα τόξο) και φαίνεται "κρεμασμένη" στο πάνω βλέφαρο, πάντοτε προς τον εσωτερικό κανθό. Τα βλέφαρα αποδίδονται με καμπύλες ανάγλυφες γραμμές άνισου μήκους, με το κάτω βλέφαρο σημαντικά μικρότερο από το άνω βλέφαρο. Το άνω βλέφαρο αποδίδεται με δύο γραμμές και δεν είναι ιδιαίτερα πετυχημένο, όταν οι γραμμές αυτές δεν είναι παράλληλες. Το φρύδι κατά κανόνα παρακολουθεί το βλέφαρο και αποδίδεται με μια βραχεία ανάγλυφη γραμμή, μεγαλύτερη από τη γραμμή του άνω βλεφάρου που καμπυλώνει ελαφρά κατά μήκος του ματιού. Το αυτί, όταν αποδίδεται (συνήθως σε γυναικείες μορφές), είναι στρογγυλό και σχετικά μικρό και φέρει συνήθως μια μελανή στιγμή στο κέντρο του[53]. Το περίγραμμα της κόμης είναι αφημένο στο χρώμα του πηλού. Η κύρια μάζα των μαλλιών αποδίδεται με αραιωμένο βερνίκι. Στα έργα της πρώιμης περιόδου, όπως είναι ο καλυκωτός κρατήρας στην Αθήνα, ΕΑΜ 12489 (MEL 26 *πίν. 10Α.Β*), πάνω στην κύρια μάζα των μαλλιών δηλώνονται επιπλέον και βόστρυχοι. Οι βόστρυχοι αυτοί εκτελούνται με μεγαλύτερη επιμέλεια σε έργα των αρχών της πρώιμης περιόδου, όπως είναι ο καλυκωτός κρατήρας στο Ruvo, Museo Jatta 36930 (MEL 25 *πίν. 10Γ*), και διαφοροποιούνται ανάλογα με το φύλλο της εικονιζόμενης μορφής. Έντονα κυματοειδείς βόστρυχοι συναντώνται, ειδικότερα, στα μαλλιά και τα γένεια των ανδρικών μορφών. Με έντονα κυματοειδείς βοστρύχους αποδίδονται και τα γένεια των Σατύρων, ενώ τα μαλλιά τους αποδίδονται άλλοτε με έντονα κυματοειδείς βοστρύχους και άλλοτε με υγρούς βοστρύχους. Στις γυναικείες μορφές τα μαλλιά είναι τραβηγμένα πίσω και δεμένα, με τη βοήθεια μιας ταινίας, ενός διαδήματος ή μιας οπισθοσφενδόνης. Χαρακτηριστικό του Ζωγράφου $Μ_1$ αποτελεί ο μικρός βόστρυχος που ξεφεύγει και πέφτει χαλαρά και χαριτωμένα στο χώρο μπροστά από το αυτί των γυναικείων μορφών του. Ένας μικρός βόστρυχος μπροστά από το αυτί χαρακτηρίζει βέβαια και τις μορφές των δύο νέων με τα κοντά μαλλιά της παράστασης στην Α όψη του κωδωνόσχημου κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1143 (MEL 52 *πίν. 18Β*), όπως επίσης και τη μορφή του μικρού Έρωτα στην ίδια παράσταση, τη στιγμή που οι άλλες δύο μορφές των νέων

---

[53] Πρβλ. τα αυτιά ορισμένων από τις γυναικείες μορφές που περιβάλλουν τον Διόνυσο στην παράσταση του λαιμού της Α όψης του κρατήρα στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 5Α*).

της παράστασης με το κράνος έχουν μακριούς υγρούς βοστρύχους. Η απόδοση των μαλλιών στις μορφές της παράστασης αυτού του κρατήρα της προχωρημένης πρώιμης περιόδου γίνεται ήδη με λιγότερη επιμέλεια σε σύγκριση με τις αντίστοιχες παραστάσεις των αρχών της πρώιμης περιόδου. Λίγη επιμέλεια στην εκτέλεση της κόμμωσης χαρακτηρίζει στη συνέχεια και το σύνολο των παραστάσεων της μέσης περιόδου, όπως είναι αυτή στην Α όψη του κωδωνόσχημου κρατήρα στο Παρίσι, Musée du Louvre G 512 (MEL 51 *πίν. 18A*), και πραγματικά ελάχιστη στις παραστάσεις της ύστερης περιόδου, όπως είναι αυτή της κύλικας τύπου Β στην Ερέτρια, Μουσείο 1530 - V 3032 (MEL 106 *πίν. 33A*).

Τα γυμνά σώματα προσφέρουν στον αγγειογράφο τη δυνατότητα να δηλώσει ορισμένες ανατομικές λεπτομέρειες που θα παραμείνουν χαρακτηριστικές σε όλο του το έργο. Ένα καλό παράδειγμα για τη μελέτη των εσωτερικών αυτών λεπτομερειών προσφέρουν οι μορφές των νέων του κωδωνόσχημου κρατήρα στη Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1143 (MEL 52 *πίν. 18B*). Οι κλείδες πλησιάζουν η μια την άλλη σε γωνία. Το στέρνο είναι στενό, ενώ τόσο στο ανώτερο όσο και στο κατώτερο όριό του διακρίνονται κατά περίπτωση μια ή δύο παύλες. Οι θηλές του στήθους είναι σωστά τοποθετημένες και αποδίδονται με ένα τόξο και μια στιγμή. Το άνω τμήμα του στομάχου αποδίδεται με καμπύλες γραμμές, διχαλωτές στο εξωτερικό τους όριο ώστε να δηλωθούν και οι πλάγιοι κοιλιακοί μύες. Η linea alba είναι ελαφρά κυματοειδής. Ακολουθεί ένας ωοειδής ομφαλός και μια καμπύλη γραμμή σχήματος U για την υποδήλωση του γοφού. Χαρακτηριστική είναι, τέλος, για τον Ζωγράφο M_1 η γραμμή από αραιωμένο βερνίκι που ενώνει τον ομφαλό με την ήβη.

Με μεγαλύτερη δεξιοτεχνία αποδίδονται οι μορφές σε αγγεία των αρχών της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του αγγειογράφου, όπως είναι η μορφή του Διονύσου στην παράσταση του μεταλλίου της κύλικας χωρίς πόδι στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35B*). Εδώ το στέρνο δηλώνεται με δύο καμπύλες γραμμές σε διάταξη χιαστί και η δεξιά θηλή με έναν ατελή κύκλο με στιγμή στο κέντρο του. Η κοιλιακή χώρα αποδίδεται επίσης με μεγαλύτερη πειστικότητα, καθώς διαγράφονται περισσότεροι κοιλιακοί μύες, ενώ το άνω τμήμα της ήβης αποδίδεται με λεπτές στιγμές. Στη μορφή του καθιστού Διονύσου των εξωτερικών όψεων του ίδιου αγγείου (MEL 127 *πίν. 36A.B*), απαντάται μια από τις πιο χαρακτηριστικές συμβάσεις της

πρώιμης περιόδου του Ζωγράφου M_1[54]. Πρόκεται συγκεκριμένα για τον τρόπο, με τον οποίο αποδίδονται τα δάχτυλα του δεξιού χεριού της μορφής του θεού, όπου ο μέσος κάμπτεται περισσότερα έντονα από τα υπόλοιπα δάχτυλα.

Σε ό,τι αφορά την απόδοση εσωτερικών λεπτομερειών στα κάτω άκρα των μορφών του, καταρχήν παρατηρείται ότι ο πιο πολύπλοκος τρόπος απόδοσης των γονάτων είναι αυτός των μετωπικά αποδοσμένων γονάτων της πρώιμης περιόδου, όπως για παράδειγμα στη μορφή του Διονύσου στην παράσταση του μεταλλίου της ίδιας πάντα κύλικας χωρίς πόδι στο Λονδίνο (MEL 127 *πίν. 35Β*) ή στη μορφή του νέου αθλητή στην παράσταση του μεταλλίου μιας λίγο μεταγενέστερης κύλικας του ίδιου τύπου στο Παρίσι, Musée du Louvre G 639 (MEL 132 *πίν. 39Α*), όπου αποδίδονται με καμπύλες, σχεδόν ημικυκλικές, γραμμές. Κατά κανόνα όμως τα γόνατα, αποδοσμένα τόσο μετωπικά όσο και σε κατατομή, δηλώνονται με δύο η τρεις βραχείες γραμμές ή παύλες, όπως συμβαίνει στα γόνατα των νέων της παράστασης του κρατήρα της Βιέννης (MEL 52 *πίν. 18Β*) που αναφέρθηκε παραπάνω. Συνήθως δεν δηλώνονται άλλες εσωτερικές λεπτομέρειες στα πόδια. Μόνο στα πέλματα που αποδίδονται σε κατατομή δηλώνονται οι αστράγαλοι με μια γραμμή σχήματος U ή L. Ο τρόπος, με τον οποίο αποδίδονται τα δάχτυλα στα μετωπικά αποδοσμένα πόδια μορφών της πρώιμης περιόδου (για παράδειγμα της κύλικας χωρίς πόδι στο Λονδίνο MEL 127 *πίν. 35Β*), αποτελεί ένα ακόμη χαρακτηριστικό γνώρισμα του Ζωγράφου M_1. Συγκεκριμένα, το μεγάλο δάχτυλο είναι παχύ και βραχύ. Μετά από μια μικρή διακοπή ακολουθούν τα τρία επιμήκη μεσαία δάχτυλα και ένα έντονα λυγισμένο μικρό δάχτυλο[55].

Μια κατηγορία μορφών με ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά αποτελούν οι μορφές των Σατύρων. Πρόκειται για μορφές ρωμαλέων Σατύρων, γενειοφόρων στην πρώιμη (MEL 127 *πίν. 36Α.Β*) και αγένειων στη μέση περίοδο (MEL 51 *πίν.*

---

[54] Εκτός από την κύλικα αυτή στο Λονδίνο (MEL 127 *πίν. 36Α.Β*) απαντάται επίσης και σε άλλα αγγεία της πρώιμης περιόδου (MEL 12 *πίν. 3Δ*, MEL 25 *πίν. 10Γ*, MEL 26 *πίν. 10Β* και MEL 52 *πίν. 18Β*) όπως επίσης και σε ένα αγγείο της μέσης περιόδου (MEL 9 *πίν. 3Γ*).

[55] Χαρακτηριστικά του Ζωγράφου M_2 αποτελούν (συγκριτικά πάντοτε με τον Ζωγράφο M_1) τα αφύσικα μεγάλα μέτωπα (όπου συχνά αποδίδεται και μια ρυτίδα), τα μάτια (που τοποθετούνται σε μεγαλύτερη απόσταση από τη γραμμή μετώπου-μύτης), ο απλούστερα αποδοσμένος όγκος των μαλλιών, η διπλή γραμμή του στέρνου και, τέλος, οι δυσανάλογα μεγάλοι κορμοί και τα μεγάλα χέρια σε σχέση με το υπόλοιπο σώμα.

18Α), με μικρή φαλάκρα, τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των οποίων θυμίζουν σε μεγάλο βαθμό ανάλογες μορφές του Ζωγράφου του Προνόμου[56]. Στο μέτωπό τους διαγράφονται συνήθως λεπτές ρυτίδες, μια ή περισσότερες. Η μύτη τους είναι μικρή και χαρακτηρίζεται από μια έντονα ανασηκωμένη απόληξη. Το ρουθούνι τους αποδίδεται με μια μελανή στιγμή. Τα αυτιά τους είναι μακριά και λεπτά με απολήξεις περισσότερο ή λιγότερο κάθετες κατά περίπτωση. Οι ουρές τους αποδίδονται συνήθως με αραιωμένο βερνίκι και θυμίζουν αντίστοιχες ουρές Σατύρων του Ζωγράφου του Κάδμου[57].

Χαρακτηριστικό για τον Ζωγράφο M_1 όπως επίσης και για τους συνεργάτες του είναι το πάθος για τα διακοσμητικά μοτίβα των ενδυμάτων που παρουσιάζονται συνοπτικά κατά περιόδους σε παράρτημα (βλ. *πίν. III*). Στην πρώιμη περίοδο η παρουσία των μοτίβων αυτών είναι ιδιαίτερα έντονη όχι μόνο στις παρυφές των ενδυμάτων αλλά και στην υπόλοιπη επιφάνειά τους. Τα μοτίβα που συναντώνται στα ενδύματα των μορφών αυτής της περιόδου είναι πολύπλοκα και ιδιαίτερα απαιτητικά στην εκτέλεσή τους, ειδικά αυτό με τους ιππόκαμπους. Στα ενδύματα των μορφών αυτών η ζώνη λειτουργεί ως άξονας συμμετρίας και τα μοτίβα που διακοσμούν την επάνω παρυφή συναντώνται (κατοπτρικά δοσμένα) και στην κάτω παρυφή, ενώ κυριολεκτικά κατάστικτη είναι και η υπόλοιπη επιφάνεια των ενδυμάτων. Τα ενδύματα με τη μεγαλύτερη ποικιλία κοσμημάτων διαπιστώνεται ότι είναι αυτά των αγγείων των αρχών της πρώιμης περιόδου, όπως είναι ο ελικωτός κρατήρας με το "λεβητόσχημο" σώμα στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 3Δ, 4, 5*) ή ο κιονωτός κρατήρας μιας ιδιωτικής συλλογής στη Γερμανία (MEL 14 *πίν. 7Α-Β*). Άξιες ειδικής αναφοράς είναι δύο ακόμη παραστάσεις αγγείων. Η πρώτη είναι αυτή του μεταλλίου της κύλικας χωρίς πόδι στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35Β*), των αρχών της πρώιμης περιόδου και πάλι, όπου ανάμεσα στα ενδύματα της Αριάδνης αναγνωρίζεται και ένα με εξαιρετικά πλούσια διακόσμηση[58]. Η δεύτερη είναι εκείνη της επίσης πρώιμης υδρίας στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.56 (MEL 74 *πίν. 25*), όπου τα κοσμήματα των ενδυμάτων της

---

[56] McPhee (1973), σ. 243.

[57] McPhee (1973), σ. 243.

[58] Πρβλ. το ανάλογο ένδυμα της Εριφύλης στην αποσπασματικά σωζόμενη παράσταση του χώρου του μεταλλίου της κύλικας χωρίς πόδι στην Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1936.614 (MEL 134 *πίν. 38Ε*).

Αμυμώνης εντυπωσιάζουν όσο και τα ενδύματα και υποδήματα του Ποσειδώνα. Την ευκαιρία να επιδεικνύει τις διακοσμητικές του ικανότητες, στον σχεδιασμό κυρίως γυναικείων μορφών, συνέχισε να εκμεταλλεύεται ο Ζωγράφος M_1 όχι μόνο στην πρώιμη αλλά και στις αρχές της μέσης περιόδου. Στη διάρκεια της μέσης περιόδου όμως τα κοσμήματα αυτά συστηματοποιούνται σημαντικά και περιορίζονται κυρίως στις παρυφές των ενδυμάτων, όπως παρατηρείται για παράδειγμα στις μορφές μιας υδρίας στον Τάραντα, Museo Nazionale 4599 (MEL 76 *πίν. 28Β.Γ.Δ*). Τέλος, στην ύστερη περίοδο καταργούνται σχεδόν ολοκληρωτικά.

Η προτίμηση στα πλούσια διακοσμημένα ενδύματα δε λειτουργούσε σε καμιά περίπτωση για τον Ζωγράφο M_1 ως δικαιολογία για να αποφύγει τη ρεαλιστική απεικόνιση των μορφών του. Από μια προσεκτικότερη μελέτη προκύπτει, αντίθετα, ότι η πτυχολογία συμφωνεί με την κινησιολογία των μορφών του και ότι οι πτυχώσεις επιτρέπουν στο σώμα να διαγράφεται με σαφήνεια κάτω από το ένδυμα. Αρκεί να παρατηρήσει κανείς ενδεικτικά τη μορφή της Αμυμώνης ή ακόμη καλύτερα της Δαναΐδας που εικονίζεται χαμηλότερα πίσω από τον Ποσειδώνα στην παράσταση της υδρίας της Νέας Υόρκης που αναφέραμε παραπάνω (MEL 74 *πίν. 25Α*): οι γραμμές των πτυχών πέφτουν σχεδόν κάθετα πάνω στο στάσιμο δεξιό της σκέλος, ενώ στο ελαφρά λυγισμένο αριστερό άνετο σκέλος είναι καμπύλες και τοποθετούνται σε λοξή διάταξη κατά μήκος του μηρού, σε κυκλική διάταξη στο ύψος του γονάτου και σε λοξή, χαλαρότερη όμως αυτήν τη φορά, διάταξη κατά μήκος της κνήμης. Εξίσου φυσιοκρατική είναι η απόδοση των πτυχών και στη μορφή της καθιστής Δαναΐδας που εικονίζεται κάτω από την Αμυμώνη στην ίδια παράσταση. Στη μορφή αυτή με πυκνές καμπύλες γραμμές αποδίδονται οι πτυχές κατά μήκος των μηρών και της προβαλλόμενης αριστερής κνήμης. Με αραιότερες καμπύλες γραμμές αποδίδονται αντίθετα οι πτυχές του χιτώνα της, όσο πλησιάζει κανείς προς την ελεύθερη κατώτερη παρυφή του. Για μελέτη της απόδοσης της πτυχολογίας προσφέρεται επιπλέον και η μορφή του Ποσειδώνα. Με καμπύλες, σχεδόν ημικυκλικές, γραμμές δηλώνεται το διπλωμένο τμήμα του ιματίου, πάνω στο οποίο κάθεται, και με κάθετες γραμμές το ελεύθερο άκρο του. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει επιπλέον και ο τρόπος, με τον οποίο αποδίδεται ο χιτωνίσκος του θεού: φαίνεται να αγκαλιάζει σφιχτά τους μηρούς, ενώ με τις δύο τεθλασμένες γραμμές που ξεκινούν από τη μέση και καταλήγουν στην κατώτερη παρυφή του το ένδυμα

αποκτά κίνηση[59]. Ο τρόπος αυτός απόδοσης του χιτωνίσκου του θεού αποτελεί μια ακόμη από τις συμβάσεις που χαρακτηρίζουν τον Ζωγράφο M_1 και τους συνεργάτες του[60].

III.3 ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ

Μέχρι σήμερα δεν έχει γίνει καμιά ολοκληρωμένη προσπάθεια να χρονολογηθεί το έργο του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου στο σύνολό του και να καθοριστούν τα όρια της δραστηριότητάς του. Οι περισσότεροι μελετητές που κατά καιρούς ασχολήθηκαν με τη μελέτη του έργου του τοποθετούν τη δράση του στις πρώτες δεκαετίες του 4ου αι. π.Χ.[61] Ο πρώτος που επιχείρησε να χρονολογήσει αγγεία αποδοσμένα στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου ήταν ο Beazley[62], χαρακτηρίζοντας οκτώ από αυτά ως πρώιμα έργα. Στην παρατήρησή του

---

[59] Με τον ίδιο τρόπο αποτυπώνεται η κίνηση του ενδύματος και στη μορφή του Ερμή, που πλησιάζει με γοργό βήμα την Ιώ για να την ελευθερώσει στην παράσταση του σύγχρονου καλυκωτού κρατήρα στο Ruvo, Museo Jatta 36930 (MEL 25 *πίν. 10Γ*).

[60] Πρβλ. τη μορφή της Αταλάντης στις παραστάσεις των αγγείων MEL 2 *πίν. 1Ε*, MEL 3 *πίν. 1Γ*, MEL 13 *πίν. 6Α*, MEL 28 *πίν. 11Α* και MEL 77 *πίν. 27Α*, τις οποίες εκτέλεσε όλες ο Ζωγράφος M_2.

[61] Άλλοι κάνουν λόγο για το πρώτο τρίτο του 4ου αι. π.Χ. [βλ. Boardman (1989), σ. 168] και άλλοι για το πρώτο τέταρτο του ίδιου αιώνα [βλ. Arias-Hirmer (1960), σ. 101], ενώ μερικοί μιλάνε και για τις αρχές ή τις πρώτες δεκαετίες του [βλ. Talcott-Philippaki (1956), σ. 8. Zapheiropoulou, BCH 94 (1970), σ. 432. Burn (1991), σ. 120].

[62] Για τις πρώτες προσπάθειες κατάταξης σε μια χρονολογική σειρά της αττικής ερυθρόμορφης κεραμικής του τέλους του 5ου και των αρχών του 4ου αι. π.Χ., βλ. Talcott-Philippaki (1956), σ. 7-11 και Corbett (1960), 58-60. Αφορμή για την προσπάθεια των πρώτων δύο μελετητών αποτέλεσε το υλικό της ανασκαφής στην Πνύκα, όπου βρέθηκαν και θραύσματα τριών αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (MEL 6, MEL 67, MEL 83 *πίν. 24Β*) [βλ. Talcott-Philippaki (1956), σ. 8 αρ. 100, 128, 285]. Ο Corbett, στηριζόμενος στις παρατηρήσεις των παραπάνω δύο, ασχολήθηκε με τη μελέτη του τάφου Blacas και τη χρονολόγηση των κτερισμάτων του, στα οποία περιλαμβάνονταν και δύο έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, η κύλικα χωρίς πόδι στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35Β, 36*), των αρχών της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του Ζωγράφου M_1, και η υδρία στο ίδιο Μουσείο F 90 (MEL 81 *πίν. 28*) του Ζωγράφου του Λονδίνου F 90 που χρονολογείται στα τέλη της πρώιμης περιόδου. Ακολούθησε η προσπάθεια του Real (1973), σ. 99-103 που πρώτος επιχείρησε να δώσει τα όρια της απόλυτης χρονολόγησης της κεραμικής της εποχής αυτής. Στην κατεύθυνσή του κινήθηκαν αργότερα η Burn (1987), σ. 7-8 (αναφερόμενη

αυτή στηρίχθηκε αργότερα το 1973 και ο McPhee, προσθέτοντας στον κατάλογο των οκτώ πρώιμων έργων άλλα οκτώ[63].

Τα σχόλια των δύο παραπάνω μελετητών αποτέλεσαν την αφορμή στην παρούσα εργασία για μια περισσότερο συστηματική μελέτη των έργων του Ζωγράφου M_1 και των συνεργατών του. Για την κατάταξη των έργων αυτών σε μια εξελικτική σειρά συνεκτιμήθηκαν στοιχεία της εξέλιξης των σχημάτων και στοιχεία της στιλιστικής εξέλιξης των αγγειογράφων τους (με σημαντικότερο από όλα την ανάγλυφη γραμμή και την έκταση της χρήσης της)[64]. Συνολικά μπόρεσαν να ταξινομηθούν τα περισσότερα από τα έργα του εργαστηρίου, συγκεκριμένα τα 112 από τα 143[65]. Τα έργα αυτά χωρίστηκαν συμβατικά σε τρεις περιόδους, Πρώιμη, Μέση και Ύστερη αντίστοιχα.

Πότε όμως άρχισε και πότε τέλειωσε η παραγωγή του συγκεκριμένου κεραμικού εργαστηρίου; Τα ανασκαφικά δεδομένα που υπάρχουν[66], δυστυχώς, δε βοηθούν στον ακριβέστερο καθορισμό των χρονολογικών ορίων λειτουργίας του,

---

στο έργο του Ζωγράφου του Μειδία) και η Lezzi-Hafter (1988), σ. 11-23 (αναφερόμενη στο έργο του Ζωγράφου της Ερέτριας και των συνεργατών του).

63 McPhee (1973), σ. 238-239.

64 Για την κατάταξη του συνόλου της μέχρι σήμερα γνωστής κεραμικής παραγωγής του εργαστηρίου, βλ. αναλυτικότερα στο κεφάλαιο των σχημάτων (σ. 7 κ.ε.), παραπάνω στο ίδιο κεφάλαιο (σ. 287 κ.ε., 291 κ.ε., όπου έγιναν ορισμένα σχόλια με αφορμή την εξέταση των στιλιστικών χαρακτηριστικών του Ζωγράφου M_1) και στον κατάλογο των αγγείων.

65 Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί ότι αυτή η προσπάθεια ταξινόμησης βασίστηκε κατά κύριο λόγο σε όσα αγγεία μελετήθηκαν από κοντά και σχεδιάστηκαν. Τα αγγεία αυτά αποδείχθηκε ότι ήταν αρκετά για να καλύψουν χωρίς κενά όλη τη διάρκεια της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του εργαστηρίου και να βοηθήσουν με αυτόν τον τρόπο μέσα από στενότερες συγκρίσεις στην ταξινόμηση και των υπόλοιπων έργων του, των οποίων είναι γνωστές μόνον οι διαστάσεις και υπάρχουν ορισμένες καλής ποιότητας φωτογραφικές ή σχεδιαστικές τους αποτυπώσεις στις σχετικές δημοσιεύσεις. Εκ των πραγμάτων στάθηκε βέβαια αδύνατον να μελετηθούν και κατά συνέπεια να χρονολογηθούν τα αδημοσίευτα έργα, όπως επίσης και ορισμένα μικρού μεγέθους θραύσματα αγγείων με κακής ποιότητας φωτογραφικές αποτυπώσεις. Οι τελευταίες εμποδίζουν την εξαγωγή ασφαλών συμπερασμάτων σχετικά με την ένταξή τους σε μια συγκεκριμένη περίοδο δραστηριότητας του εργαστηρίου.

66 Για τα ανασκαφικά δεδομένα της Πνύκας και της ταφής Blacas, βλ. παραπάνω σημ. 64. Για τα αντίστοιχα δεδομένα της Ullastret, όπου βρέθηκαν θραύσματα δύο ακόμη αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (MEL 73, MEL 93), βλ. Picazo, M., Las cerámicas áticas de Ullastret, Barcelona 1977, σ. 37 αρ. 68, πίν. VII,2, σ. 57 αρ. XVI,1.

ακόμη και εκείνα της πλούσιας νεκρόπολης της Spina, όπου βρέθηκαν πολλά αγγεία του εργαστηρίου[67]. Η έναρξη της δραστηριότητας του συγκεκριμένου εργαστηρίου θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να τοποθετηθεί κατά προσέγγιση λίγο πριν το 400 π.Χ., όταν τελειώνει ο Πελοποννησιακός Πόλεμος και λογικά θα περίμενε κανείς μια αναθέρμανση του ενδιαφέροντος για τα αττικά αγγεία στη διεθνή αγορά. Η πρόταση ως ανώτερου χρονολογικού ορίου της εποχής λίγο πρίν την καμπή του αιώνα στηρίζεται στη μελέτη των σχημάτων και των πλούσιων παραπληρωματικών μοτίβων ορισμένων εξαιρετικά πρώιμων αγγείων του εργαστηρίου, τα οποία δεν θα μπορούσαν να χρονολογηθούν στον 4ο αι.[68], και ενισχύεται επιπλέον από τη σύγκριση κάποιων από αυτά τα πρωιμότερα έργα του εργαστηρίου με έργα άλλων κεραμικών εργαστηρίων που χρονολογούνται με σχετική ασφάλεια[69].

Τέτοια έργα αποτελούν, σύμφωνα με τη γενική ομολογία όλων των μελετητών, οι δύο ελικωτοί κρατήρες μνημειακών διαστάσεων[70] που προέρχονται από το Ruvo και αποτελούν τα επώνυμα έργα του Ζωγράφου του Τάλω[71] και του

---

[67] Τα ταφικά σύνολα της Spina, παρόλο που δε βοηθούν ουσιαστικά στη χρονολόγηση των αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου που βρέθηκαν εκεί (για τα αγγεία αυτά, βλ. αναλυτικότερα στον κατάλογο των μουσείων και στον κατάλογο των τόπων προέλευσης της παρούσας εργασίας), προσφέρουν εντούτοις πολύτιμες πληροφορίες για τα σχήματα των αγγείων που προτιμούσαν στην περιοχή αυτή και για τις ταφικές συνήθειες των κατοίκων της. Για το περιεχόμενο ορισμένων τάφων των αρχών του 4ου αι. π.Χ. στη Spina, όπου περιέχονταν αγγεία του συγκεκριμένου εργαστηρίου, πολύτιμη παραμένει η μελέτη του Massei (1978), passim. Χρήσιμες είναι επίσης και οι πιο πρόσφατες εργασίες των Curti, F., Tombe di IV secolo a.C., Berti-Guzzo (1993), σ. 292-307 και Desantis, P., Altre tombe di IV secolo a.C., Berti-Guzzo (1993), σ. 308-317.

[68] Για ειδικότερες παρατηρήσεις για τα συγκεκριμένα σχήματα αγγείων (MEL 1, MEL 12, MEL 14, MEL 25, MEL 74, MEL 127) και τα παραπληρωματικά τους μοτίβα, βλ. στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας.

[69] Πρβλ. Real (1973), σ. 99-103. Burn (1987), σ. 7-8. Lezzi-Hafter (1988), σ. 11-23.

[70] Και οι δύο αυτοί κρατήρες έχουν ύψος 75 εκ.

[71] Ruvo, Museo Jatta 1501 [ARV^2 1338, 1. Para 481. $Addenda^2$ 366. Sichtermann (1966), αρ. K 14, πίν. 1.24-34. LIMC VII (1994), σ. 835 λ. Talos I 4 (Papadopoulos, J.). Τιβέριος (1996), σ. 198-199, 333-335 αρ. εικ. 181-182].

Ζωγράφου του Προνόμου[72] αντίστοιχα. Ο πρώτος κρατήρας χρονολογείται γύρω στο 400 π.Χ.[73] και ο δεύτερος[74] που φαίνεται να είναι λίγο μεταγενέστερος[75] χρονολογείται στο διάστημα 400-395 π.Χ. Τον τύπο που χρησιμοποιεί ο Ζωγράφος του Τάλω για την απόδοση της μορφής του Ποσειδώνα στο επάνω δεξιό τμήμα της σύνθεσης αυτού του κρατήρα του χρησιμοποιεί και ο Ζωγράφος M_1 για να εικονίσει την Ιώ και το Δία στην παράσταση του καλυκωτού κρατήρα στο Ruvo, Museo Jatta 36930 (MEL 25 *πίν. 10Γ*), ενός έργου των αρχών της πρώιμης περιόδου. Ο τύπος του έφιππου Κάστορα, με το γυρισμένο προς τα πίσω κεφάλι, που υποβαστάζει τον Τάλω στην παράσταση του σώματος της Α όψης του κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω, σημαντικά απλουστευμένος, απαντάται στην ανάλογη μορφή του Διόσκουρου της παράστασης της υδρίας στο Ruvo, Museo Jatta 36853 (MEL 77 *πίν. 27Α*) της μέσης περιόδου[76] του συνεργάτη του Ζωγράφου M_1, του Ζωγράφου M_2. Στην

---

72 Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale H 3240 [ARV² 1336, 1, 1690, 1704. Para 480. Addenda² 365-366. Bieber (1961), σ. 10, εικ. 31-33. Simon-Hirmer (1976), πίν. 229. Τιβέριος (1996), σ. 196-197, 332-333 αρ. εικ. 179-180].

73 Για τη συσχέτιση των παραστάσεων των δύο όψεων του κρατήρα αυτού με την πολιτική εικόνα του τέλους του 5ου αι. π.Χ., εποχής εξουσίας στην Αθήνα των φιλολακώνων Τριάκοντα (404-403 π.Χ.), βλ. Τιβέριος (1996), σ. 334.

74 Στην απεικόνιση ανάμεσα στα πρόσωπα της παράστασης της Α όψης και του γνωστού Θηβαίου αυλητή Προνόμου (που πρώτος έπαιξε στον ίδιο αυλό όλες τις αρμονίες και δίδαξε την τέχνη της αυλητικής ανάμεσα στους άλλους και στον Αλκιβιάδη) οφείλεται το συμβατικό όνομα που δόθηκε στον αγγειογράφο του συγκεκριμένου κρατήρα. Στον προικισμένο αυτόν μουσικό αναφέρεται ο Αριστοφάνης στις Εκκλησιάζουσες το 393 π.Χ. Το όνομά του αναφέρεται επίσης και σε μια επιγραφή του 384/3 π.Χ. [βλ. σχετ. Herrmann (1988), σ. 24. Τιβέριος (1996), σ. 333].

75 Οι δύο αυτοί κρατήρες του Ζωγράφου του Τάλω και του συνεργάτη του τού Ζωγράφου του Προνόμου (για τη δομή του εργαστηρίου τους γίνεται λόγος παρακάτω σ. 33 σημ. 114), παρουσιάζουν εμφανείς κατασκευαστικές ομοιότητες, σύμφωνα με τις οποίες θα μπορούσε εύλογα να υποτεθεί ότι πλάστηκαν από τον ίδιο κεραμέα. Η θεώρηση του κρατήρα του Ζωγράφου του Προνόμου ως λίγο μεταγενέστερου από εκείνον του Ζωγράφου του Τάλω στηρίζεται σε στοιχεία για τη ζωή του ομώνυμου αυλητή της παράστασης της Α όψης του και ενισχύεται από το γεγονός ότι ο λαιμός του κρατήρα διακοσμείται σύμφωνα με τα δεδομένα των αρχών του 4ου αι. π.Χ. με ένα απλό παραπληρωματικό μοτίβο και όχι πια με παράσταση, όπως συνέβαινε στους ελικωτούς κρατήρες του προηγούμενου αιώνα. Αναλυτικότερα για τους ελικωτούς κρατήρες, βλ. σ. 14 κ.ε.

76 Οι δύο μορφές των έφιππων Διοσκούρων στην παράσταση της υδρίας στο Ruvo (MEL 77 *πίν. 27Α*) παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες με δύο ανάλογες μορφές ιππέων της

παράσταση του σώματος της Β όψης του κρατήρα στο Ruvo η μορφή του Θησέα με τον κατάστικτο χιτωνίσκο, τη χλαμύδα και τον πέτασο θυμίζει τις αντίστοιχες μορφές των κυνηγών που περιβάλλουν τη μορφή της Αταλάντης στην παράσταση του αμφορέα με λαιμό στο Τορόντο, Royal Ontario Museum 919.5.35 (MEL 3 *πίν. 1Γ*) του Ζωγράφου M_2 και πάλι, όπως επίσης και σε άλλες ανάλογες παραστάσεις του ίδιου αγγειογράφου που χρονολογούνται στα τέλη της πρώιμης περιόδου δραστηριότητας του εργαστηρίου[77]. Τέλος, με τις μορφές των Σατύρων και των Μαινάδων της παράστασης του λαιμού του κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω μπορεί κανείς να παραβάλλει ορισμένες από τις αντίστοιχες μορφές μελών του Διονυσιακού θιάσου[78] που κοσμούν το υπόστατο του ελικωτού κρατήρα με "λεβητόσχημο" σώμα στο Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93 (MEL 12 *πίν. 5B*) που αποτελεί ένα από τα πρωιμότερα έργα του εργαστηρίου. Εμφανείς ομοιότητες παρουσιάζουν επίσης ο έντονα κινημένος γενειοφόρος Διόνυσος με το ιμάτιο και τον κατάστικτο χιτωνίσκο της παράστασης του λαιμού της Α όψης του επώνυμου κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω με τον γενειοφόρο που κρατά δάδα και φορά κατάστικτο χιτωνίσκο στην παράσταση του υπόστατου του κρατήρα στο Malibu (MEL 12 *πίν. 3Δ*).

Σε ό,τι αφορά τον ελικωτό κρατήρα του Ζωγράφου του Προνόμου στη Νεάπολη, με τη μορφή του ανακεκλιμένου Διονύσου[79] της παράστασης της Α όψης έχει εμφανείς ομοιότητες η μορφή του ανακεκλιμένου Διονύσου στο υπόστατο του κρατήρα στο Malibu (MEL 12 *πίν. 3Δ)* και η ανάλογη μορφή του Άδωνη στο λαιμό του ίδιου κρατήρα *(πίν. 5Α)*. Εξίσου μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει και η μελέτη

δυτικής πλευράς της ζωφόρου του Παρθενώνα [βλ. Brommer (1977), πίν. 6 VII, 21-22. Boardman, J., Greek Art, London 1987, σ. 120-121 εικ. 123], γεγονός που αποδεικνύει ότι οι εικονογραφικοί τύποι ορισμένες φορές επιζούν για πολλές δεκαετίες.

[77] MEL 13 *πίν. 6Α*, MEL 28 *πίν. 11Α*.

[78] Ειδικά για τις μορφές των ορχούμενων Μαινάδων έχει διατυπωθεί η άποψη ότι σε αυτές τις παραστάσεις των αγγείων αντιγράφονται οι αντίστοιχοι τύποι των Μαινάδων από ένα έργο του μεγάλου σύγχρονου γλύπτη Καλλιμάχου (βλ. σχετικά σ. 119-120 σημ. 142).

[79] Ο ίδιος τύπος χρησιμοποιείται για την απόδοση του καθιστού αυτή τη φορά Διονύσου και στην παράσταση της Α όψης ενός καλυκωτού κρατήρα στη Μαδρίτη, Museo Arqueologico Nacional αριθ. ευρ. 11011 [ARV^2 1336, 1. Leroux (1912), αριθ. κατ. 210, πιν. 31-32. Moraw (1998), σ. 61 αριθ. κατ. 469, εικ. 59a-b] που τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου και θα πρέπει να χρονολογηθεί στην ίδια περίπου εποχή με τον επώνυμο κρατήρα του ίδιου Ζωγράφου στη Νεάπολη.

της Β όψης του κρατήρα αυτού του Ζωγράφου του Προνόμου: ο πρωταγωνιστής αυτής της παράστασης είναι ο θεός Διόνυσος που κατευθύνεται με έντονο διασκελισμό προς τα δεξιά αγκαλιάζοντας την Αριάδνη, τη στιγμή που πίσω τους πετά ένας Έρωτας. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα των τριών μορφών απαντάται σχεδόν απαράλλακτο[80] και στην παράσταση του μεταλλίου της κύλικας χωρίς πόδι στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35Β*) που διακόσμησε ο Ζωγράφος M_1 στις αρχές της πρώιμης περιόδου[81]. Ο εικονογραφικός τύπος του Σατύρου κάτω αριστερά στην παράσταση του κρατήρα του Ζωγράφου του Προνόμου, κατοπτρικά αποδοσμένη, χρησιμοποιείται επίσης για την απεικόνιση ενός Σατύρου στην ίδια θέση και στην παράσταση της υδρίας του Ζωγράφου M_1 στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.56 (MEL 74 *πίν. 25*), των αρχών της πρώιμης περιόδου. Ο τύπος, τέλος, της ορχούμενης Μαινάδας δίπλα του είναι ο ίδιος με εκείνο δύο Μαινάδων της παράστασης της Α όψης του ώμου του κρατήρα του Ζωγράφου του Τάλω και του υπόστατου του κρατήρα στο Malibu που ήδη σχολιάστηκαν παραπάνω.

Με αυτόν τον κατά προσέγγιση προσδιορισμό των αρχών της καλλιτεχνικής δραστηριότητας του συγκεκριμένου εργαστηρίου συμφωνούν επίσης και ορισμένες συγκρίσεις έργων του εργαστηρίου με έργα της γλυπτικής[82], στις οποίες ενδεικτικά μόνο αναφερόμαστε αμέσως παρακάτω. Η καθιστή μορφή της Εριφύλης στην

---

[80] Για το εικονογραφικό σχήμα των τριών αυτών μορφών, βλ. αναλυτικότερα παραπάνω σ. 95-96, 275.

[81] Το μοτίβο της στήριξης δύο μορφών χρησιμοποιείται στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και σε άλλες παραστάσεις αγγείων της πρώιμης και μέσης περιόδου (MEL 12 *πίν. 3Δ*, MEL 15 *πίν. 7Γ*, MEL 27 *πίν. 11Δ*, MEL 34 *πίν. 12Γ*) που σχολιάστηκαν αναλυτικότερα παραπάνω σ. 95-96 σημ. 49-55.

[82] Εδώ θα πρέπει να αναφερθεί ότι τα συγκεκριμένα έργα της γλυπτικής επιλέγησαν με κριτήριο τους κοινούς εικονογραφικούς τύπους των μορφών τους με αντίστοιχους τύπους μορφών σε παραστάσεις αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου. Δυστυχώς, τα ασφαλέστερα χρονολογικά παραδείγματα από το Ερέχθειο και το θωρακείο του ναού της Αθηνάς-Νίκης δεν προσέφεραν κοινούς εικονογραφικούς τύπους και για το λόγο αυτό δε μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως μέτρο σύγκρισης. Για το πρόβλημα της χρονολόγησης μνημείων στον ύστερο 5ο αι. π.Χ., βλ. αναλυτικότερα, Hiller, F., Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v.Chr., Mainz am Rhein 1971. Leibundgut, A., Künstlerische Form und konservative Tendenzen nach Perikles: ein Stilpluralismus im 5. Jahrhundert v.Chr.?, Mainz am Rhein 1991 [Trierer Winckelmannsprogramme; H. 10].

παράσταση του μεταλλίου της αποσπασματικά σωζόμενης κύλικας χωρίς πόδι στην Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1936.614 (MEL 134 *πίν. 38Ε*) που συγκαταλέγεται στα πρωιμότερα έργα του Ζωγράφου του Μελεάγρου παρουσιάζει σαφείς ομοιότητες με τη μορφή της Ηγησούς στη γνωστή επιτύμβια στήλη στην Αθήνα, ΕΑΜ 3624 που χρονολογείται γύρω στο 400 π.Χ.[83] Η ανάλογη προς την μορφή της Εριφύλης μορφή της Δαναΐδας που πλησιάζει ο έρπων Σάτυρος στην παράσταση της υδρίας στη Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.56 (MEL 74 *πίν. 25Α*), των αρχών της πρώιμης περιόδου και πάλι, θα μπορούσε επίσης να παραλληλισθεί με τη μορφή της Θεανούς σε μια επιτύμβια στήλη στην Αθήνα, ΕΑΜ 3742 που χρονολογείται όπως και η προηγούμενη στήλη γύρω στο 400 π.Χ.[84] Αξίζει, τέλος, εδώ να αναφερθεί και η επιτύμβια στήλη του Δεξίλεω στην Αθήνα, Μουσείο Κεραμεικού 1130[85]. Η στήλη αυτή που χρονολογείται με ακρίβεια το 394/3 π.Χ. αποτελεί μια ακόμη σύνθεση εμνευσμένη από τα Παρθενώνεια πρότυπα[86]. Με τη μορφή του έφιππου Δεξίλεω παρουσιάζει έντονες ομοιότητες η κατοπτρικά αποδοσμένη μορφή της έφιππης Αμαζόνας στην παράσταση της Α όψης ενός κιονωτού κρατήρα μιας ιδιωτικής συλλογής στη Γερμανία (MEL 14 *πίν. 7Α*), ενός από τα πρωιμότερα έργα του εργαστηρίου. Με τη μορφή του πεζού αντιπάλου του

---

[83] Για τη στήλη αυτή, βλ. Καρούζου (1967), σ. 77 κ.ε., πίν. 32. Καρούζος (1981), σ. 78 κ.ε., εικ. 93α-β. Boardman (1993), σ. 210, 218 εικ. 151. Clairmont (1993), II, σ. 95 κ.ε. Γιαλούρης (1994), σ. 156-157, 257 αρ. εικ. 147-148.

[84] Για τη στήλη του Κτησίλεω και της Θεανούς, βλ. Καρούζου (1967), σ. 83. Boardman (1993), σ. 219 εικ. 157.

[85] Για τη στήλη αυτή, βλ. Knigge, U., Ο Κεραμεικός της Αθήνας, Αθήνα 1990, σ. 110 κ.ε., εικ. 3. Clairmont (1993), II, σ. 143 κ.ε., αρ. 2209 με εικ. Γιαλούρης (1994), σ. 184 αρ. εικ. 189. Με τον οικογενειακό τάφο του Δεξίλεω, όπου ιδρύθηκε η στήλη αυτή, συνδέεται μάλιστα και ένα σύνολο θραυσμάτων αγγείων. Για το πρόβλημα της χρονολόγησης των αγγείων αυτών και τον ενταφιασμό στον ίδιο τάφο και άλλων μελών της οικογένειας του Δεξίλεω, βλ. Schefold (1934), σ. 158. van Hoorn (1951), σ. 11-112 αρ. 371-373, σ. 113 αρ. 379, 380. Vermeule, E., Five vases from the grave precinct of Dexileos, JdI 85 (1970), 94-111. Herrmann (1988), σ. 24-25, 35-36 αριθ. κατ. 23-24.

[86] Πρβλ. ορισμένες μετόπες με όμοια μοτίβα της νότιας πλευράς του Παρθενώνα, ειδ. τη μετόπη 30 [βλ. Brommer, F., Die Parthenonskulpturen, 1979 Mainz am Rhein, σ. 19 εικ. 14, πίν. 33. Boardman (1993), σ. 123-125, 141 εικ. 90, 146 εικ. 91.9]. Για την αναγνώριση στοιχείων εμπνευσμένων από τα ίδια πρότυπα και σε άλλες παραστάσεις αγγείων του ίδιου εργαστηρίου πρβλ. τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω σ. 300 παραπ. 78 αναφορικά με τις μορφές των έφιππων Διοσκούρων και τη σχέση τους με ανάλογες μορφές ιππέων στη δυτική πλευρά της ζωφόρου του Παρθενώνα.

Δεξίλεω μπορεί να παραβληθεί επίσης η ανάλογη μορφή της Αμαζόνας κοντά στη δεξιά λαβή της παράστασης του κιονωτού αυτού κρατήρα[87] και ακόμη καλύτερα η μορφή του έκπληκτου Σατύρου[88] στο ύψος της αριστερής λαβής της παράστασης της Α όψης του καλυκωτού κρατήρα στο Ruvo, Museo Jatta 36930 (MEL 25 *πίν. 10Γ*) που συγκαταλέγεται επίσης στα πρωιμότερα έργα του Ζωγράφου του Μελεάγρου.

Συγκεφαλαιώνοντας τα παραπάνω και λαμβάνοντας υπόψη τη σειρά κατάταξης των έργων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, η πρώιμη περίοδός του, που αρχίζει με την κύλικα χωρίς πόδι στο Λονδίνο, British Museum E 129 (MEL 127 *πίν. 35B, 36*) και φτάνει ως τον καλυκωτό κρατήρα στην Αθήνα, ΕΑΜ 12489 (MEL 26 *πίν. 10Α.Β.Δ*), χρονολογείται συμβατικά στο διάστημα λίγο πριν το 400 π.Χ. και μέχρι το 395 π.Χ. Η μέση περίοδός του, που αντιπροσωπεύεται από τα έργα που τοποθετήθηκαν ανάμεσα στην υδρία στον Τάραντα, Museo Nazionale 4599 (MEL 76 *πίν. 26Β.Γ.Δ*) και στον κιονωτό κρατήρα που βρισκόταν κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου (MEL 19 *πίν. 8Γ-Δ*), μπορεί να χρονολογηθεί στη δεκαετία 395-385 π.Χ. Τέλος, η ύστερη περίοδός του, όπως αντιπροσωπεύεται απο μια σειρά έργων που βρίσκονται ανάμεσα στην κύλικα τύπου Β στην Ερέτρια, Μουσείο 1530 - V 3032 (MEL 106 *πίν. 33Α.Γ*) και στην κύλικα-σκύφο στο Bristol,

---

[87] Ο ίδιος εικονογραφικός τύπος με αυτόν της Αμαζόνας απαντάται επίσης και στην παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας τύπου Β στο Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz F 2531 [ARV^2 1318-1319, 1. Addenda^2 363. CVA Berlin iii (1962), σ. 18, πίν. 119-120, 121,2-4. Τιβέριος (1996), σ. 329-330 αρ. εικ. 174] που αποδίδεται στον αγγειογράφο Αριστοφάνη και χρονολογείται το 410-405 π.Χ. Τον ίδιο εικονογραφικό τύπο χρησιμοποιεί επίσης και ο Ζωγράφος M_2 στην απλούστερα εκτελεσμένη μορφή του Μινωταύρου στην παράσταση του μεταλλίου μιας κύλικας χωρίς πόδι στο Λονδίνο, British Museum 1917.7-26.3 (MEL 131) που χρονολογείται στη μέση περίοδο.

[88] Με τη μορφή του Σατύρου αυτού μπορεί να παραβληθεί επίσης η μορφή του αντιπάλου της Αθηνάς στην παράσταση ενός αμφορέα με λαιμό στο Παρίσι, Musée du Louvre MNB 810 (S 1677) [ARV^2 1344, 1. Robertson (1992), σ. 258, εικ. 261. Denoyelle, M., Chefs d'oeuvre de la céramique grecque dans les collections du Louvre, Paris 1994, σ. 155] που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Suessula και μπορεί να χρονολογηθεί στην τελευταία δεκαετία του 5ου αι. π.Χ. Για το θέμα της χρονολόγησης του έργου του Ζωγράφου της Suessula, βλ. McPhee (1973), σ. 162. Herrmann (1988), σ. 24, σημ. 3. Τιβέριος (1990), passim ειδικά σ. 123-124.

City Museum R 364.1936 (MEL 139 *πίν. 40B*), θα μπορούσε να τοποθετηθεί στα χρόνια από το 385 π.Χ. ως το 375 π.Χ. περίπου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να δοθούν ορισμένες εξηγήσεις για τη λογική, με βάση την οποία προχωρήσαμε σε αυτήν την προσπάθεια ταξινόμησης και χρονολόγησης του υλικού. Σε σύγκριση με τα όρια της πρώιμης περιόδου που χρονολογούνται με σχετική ασφάλεια (με βάση τις συγκρίσεις τους με σύγχρονα έργα της αγγειογραφίας και της πλαστικής) τα όρια της μέσης και της ύστερης περιόδου είναι, δυστυχώς, περισσότερο επισφαλή και συμβατικά, καθώς δε στάθηκε δυνατόν να εντοπιστούν χρονολογημένα έργα προς σύγκριση. Ως συνολικός χρόνος δραστηριότητας υπολογίστηκε το λογικό διάστημα των 25-30 ετών[89]. Το διάστημα αυτό διαιρέθηκε στη συνέχεια σε τρεις περιόδους. Η λήξη της δραστηριότητάς του γύρω στα τέλη του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. φαίνεται λογική και πιθανή για να ισχύει, αν λάβει κανείς υπόψη του το γεγονός ότι οι κωδωνόσχημοι κρατήρες του Ζωγράφου Pourtalès, το σωζόμενο έργο του οποίου χρονολογείται στη δεκαετία 370-360, εντάσσονται σε ένα μεταγενέστερο στάδιο εξέλιξης συγκριτικά με τους κωδωνόσχημους κρατήρες του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου[90]. Τα όρια αυτά, όσο και αν είναι συμβατικά, συμβάλλουν αναμφίβολα στην καλύτερη κατανόηση της θέσης που κατέχει "χρονικά" το έργο του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου μέσα στην αττική ερυθρόμορφη παραγωγή και βοηθούν ουσιαστικά στην ευκολότερη ταξινόμηση νέων αγγείων του εργαστηρίου.

III.4 ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ. ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ, ΣΧΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΕ ΑΛΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ

Πρώτος στα 1930 ο Beazley, αναφερόμενος στα πρώιμα αγγεία του Ζωγράφου του Μελεάγρου, τα συνέδεσε με τα ελάχιστα γνωστά ως σήμερα σωζόμενα έργα του Ζωγράφου της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης[91]. Αργότερα ο McPhee[92] που

---

[89] Πρβλ. Paul-Zinserling (1994), σ. 11 σημ. 111.

[90] Αναλυτικότερα για το έργο του Ζωγράφου Pourtalès και τη χρονολόγησή του, όπως επίσης και για το έργο του Ζωγράφου του Μαρσύα, βλ. Βαλαβάνης, Π., Παναθηναϊκοί αμφορείς από την Ερέτρια, Αθήνα 1991, σ. 262-281.

[91] ARV 870. Αν και αυτήν την παρατήρησή του δεν την συμπεριέλαβε αργότερα ο Beazley στο δεύτερο κατάλογό του (ARV^2), τοποθετώντας το έργο των δύο αυτών αγγειογράφων

ασχολήθηκε εκτενέστερα με το πρόβλημα των επιδράσεων στο έργο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, αποδεχόμενος την παραπάνω άποψη, διατύπωσε την πρόταση ότι οι δύο αυτοί αγγειογράφοι πρέπει να διδάχθηκαν την τέχνη της αγγειογραφίας στο ίδιο εργαστήριο. Με την άποψη αυτή όχι απλά συμφωνώ αλλά θα ήθελα επιπλέον να αναφέρω ως απόδειξη της συνύπαρξης των δύο αυτών αγγειογράφων[93] στο ίδιο εργαστήριο τον κιονωτό κρατήρα μιας ιδιωτικής συλλογής στη Γερμανία (MEL 14 *πίν. 7A.B*), για τη διακόσμηση του οποίου, κατά τη γνώμη μου, συνεργάστηκαν[94].

Σε ό,τι αφορά το εργαστήριο μαθητείας των δύο αυτών αγγειογράφων[95], ο McPhee[96] μέσα από την εξέταση της τεχνοτροπίας, της σύνθεσης και του θεματολογίου των παραστάσεων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου όπως επίσης και τη μελέτη των παραπληρωματικών μοτίβων των αγγείων του[97] κατέληξε στο συμπέρασμα ότι το εργαστήριο αυτό δεν ήταν άλλο από εκείνο του

στο ίδιο κεφάλαιο του καταλόγου του (ARV^2 1408 κ.ε., κεφ. 77) εξακολουθεί να δηλώνει έμμεσα τη στενή τους σχέση.

92 McPhee (1973), σ. 247.

93 Ενδιαφέρουσα και άξια για περαιτέρω μελέτη είναι, κατά τη γνώμη μου, και η άποψη του Robertson (1992), σ. 259 για πιθανή ταύτιση του Ζωγράφου της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης με το Ζωγράφο της Ιένας στην πρώιμη περίοδό του. Το μόνο σίγουρο είναι ότι η ύπαρξη κοινών σχημάτων, θεμάτων και εικονογραφικών τύπων ανάμεσα στα έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου και τα λίγο μεταγενέστερα έργα του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας θα πρέπει να αναζητηθεί στην κατεύθυνση των κοινών τους καταβολών με συνδετικό κρίκο τον Ζωγράφο της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης ή κάποιον άλλο.

94 Η συνεργασία δύο διαφορετικών αγγειογράφων για τη διακόσμηση των δύο όψεων ενός αγγείου πιστοποιείται και σε μια ακόμη περίπτωση αγγείου. Για το αγγείο αυτό, στο οποίο συνεργάστηκαν ο Ζωγράφος του Προνόμου και ο Ζωγράφος του Λούβρου G 433 έγινε λόγος παραπάνω (σ. 33 σημ. 114).

95 Για το εργαστήριο του Ζωγράφου του Προνόμου, βλ. κυρίως Shefton (1982), passim. Βλ. επίσης, McPhee (1973), σ. 262-263. Robertson (1992), σ. 245. Τιβέριος (1996), σ. 332-3 αρ. εικ. 179-180.

96 McPhee (1973), σ. 246-247.

97 Πολλές επιμέρους ομοιότητες που εντόπισα σύμφωνα με αυτά τα κριτήρια ανάμεσα στα εργαστήρια του Ζωγράφου του Μελεάγρου, του Ζωγράφου της Ιένας και της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" και σε εργαστήρια των τελών του 5ου αι. π.Χ. σχολιάστηκαν αναλυτικά στα προηγούμενα κεφάλαια.

Ζωγράφου του Δίνου[98]. Ο ίδιος μελετητής ανέφερε επίσης ότι ο Ζωγράφος του Μελεάγρου συνδεόταν στενά και με τον Ζωγράφο του Κάδμου[99], επιδράσεις από έργα του οποίου αναγνωρίζονται, όπως είδαμε αναλυτικότερα στα προηγούμενα κεφάλαια, και στο έργο πολλών αγγειογράφων της Ομάδας του "απλούστερου στιλ".

Στο σημείο αυτό, κλείνοντας το θέμα της μαθητείας, θα πρέπει, τέλος, να αναφερθεί ότι ο Ζωγράφος του Μελεάγρου συνδύαζε με μοναδικό τρόπο στοιχεία της Πολυγνώτειας παράδοσης, συνεχιστής της οποίας στα τέλη του 5ου αι. π.Χ. ήταν ο Ζωγράφος του Δίνου, με στοιχεία[100] της λεγόμενης "πλούσιας τεχνοτροπίας" με κύριο εκπρόσωπο τον Ζωγράφο του Μειδία[101]. Για το λόγο αυτό, απέφυγε, πιθανότατα, και ο Beazley να τον εντάξει στους καλλιτέχνες που εκπροσωπούσαν στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. το "διακοσμητικό στιλ" (ornate style) και το "απλούστερο στιλ" (plainer style).

Ο Ζωγράφος του Μελεάγρου (Ζωγράφος M_1 στην παρούσα εργασία) αποτελώντας έναν από τους τελευταίους προικισμένους αγγειογράφους του αττικού ερυθρόμορφου ρυθμού[102] δημιούργησε έναν κύκλο καλλιτεχνών γύρω του, όπως ήταν ο Ζωγράφος M_2, ο Ζωγράφος του Würzburg 523 και ο Ζωγράφος του Λονδίνου F 90. Η συχνή επανάληψη στο έργο αυτών των αγγειογράφων λεπτομερειών και μοτίβων του Ζωγράφου M_1 μαρτυρεί ότι ο τελευταίος αποτελούσε την ηγετική μορφή του εργαστηρίου και ασκούσε μεγάλη επιρροή στους συνεργάτες του. Χάρη μάλιστα στη μίμηση των έργων του Ζωγράφου M_1 τα αγγεία του συγκεκριμένου εργαστηρίου

---

98 Για τον Ζωγράφο του Δίνου και το έργο του, βλ. κυρίως McPhee (1973), σ. 1 κ.ε. Matheson (1995), σ. 147-161, 177-179, 180-183 και 296-297. Για γενικότερες αναφορές, βλ. επίσης Arias-Hirmer (1960), σ. 101. Burn (1987), σ. 13. Immerwahr (1990), σ. 112. Τιβέριος (1996), σ. 327-328 αρ. εικ. 169-172. Carpenter (1997), σ. 98.

99 Για τον Ζωγράφο του Κάδμου και τους συνεργάτες του, βλ. κυρίως McPhee (1973), σ. 65 κ.ε. Oakley (1992), passim. Πρβλ. επίσης, Immerwahr (1990), σ. 113.

100 Έτσι εξηγείται και η παρουσία στο ρεπερτόριο των σχημάτων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου υδριών, λεκανίδων και πυξίδων, η προτίμηση του σε θέματα με ερωτικό περιεχόμενο και η χρήση κοινών εικονογραφικών τύπων αλλά και ορισμένων παραπληρωματικών μοτίβων, που σχολιάστηκαν αναλυτικότερα στα προηγούμενα κεφάλαια.

101 Για τον Ζωγράφο του Μειδία και τον κύκλο του, βλ. κυρίως Burn (1982), passim.

102 Πρόκειται για χαρακτηρισμό του Shapiro, Uhlenbrock κ.ά. (1986), σ. 106.

χαρακτηρίζονται από μια ομοιογένεια και ξεχωρίζουν εύκολα από έργα συγχρόνων κεραμεικών εργαστηρίων με ανάλογη θεματική.

Εξετάζοντας αναλυτικότερα το έργο καθενός από τους τρεις αυτούς αγγειογράφους (Ζωγράφος M_2, Ζωγράφος του Würzburg 523 και Ζωγράφος του Λονδίνου F 90) παρατηρείται καταρχήν ότι ο περισσότερο αυτόνομος και δημιουργικός από τους τρεις ήταν ο Ζωγράφος M_2. Ο αγγειογράφος αυτός επέλεγε για τη διακόσμηση των αγγείων του θέματα όχι μόνο του διονυσιακού κύκλου (τα οποία απασχόλησαν εκτενέστερα και τον Ζωγράφο M_1) αλλά και θέματα με άλλους πρωταγωνιστές, κυρίως ήρωες και ηρωίδες. Το γεγονός μάλιστα ότι οι περισσότεροι από τους ήρωες αυτούς (όπως για παράδειγμα η Αταλάντη, ο Μελέαγρος, ο Σίσυφος και ο Βορέας) συναντώνται αποκλειστικά σε έργα του Ζωγράφου M_2, εφόσον δεν είναι τυχαίο[103], θα μπορούσε να οφείλεται στις ιδιαίτερες προτιμήσεις του συγκεκριμένου αγγειογράφου, σε συνάρτηση ίσως και με τις διαφορετικές καταβολές του. Την πορεία του Ζωγράφου M_2 μπορεί να την παρακολουθήσει κανείς, όπως και αυτήν του Ζωγράφου M_1, σε όλες τις περιόδους δραστηριότητας του εργαστηρίου. Αντίθετα, από τους άλλους δύο αγγειογράφους του εργαστηρίου, καθώς έχουν σωθεί ελάχιστα αγγεία, δεν είναι δυνατόν να μιλήσει κανείς ειδικότερα για την πορεία τους. Το μόνο σίγουρο είναι ότι ο Ζωγράφος του Würzburg 523 και ο Ζωγράφος του Λονδίνου F 90 ήταν δραστήριοι τόσο κατά την πρώιμη όσο και κατά τη μέση περίοδο και προτιμούσαν για τη διακόσμηση των αγγείων τους αποκλειστικά διονυσιακά θέματα.

Αναφορικά, τέλος, με την επίδραση που άσκησε το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου σε μεταγενέστερα κεραμικά εργαστήρια, στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθεί ότι τα αποτελέσματα μιας πρώτης έρευνας δεν οδήγησαν στην αναγνώριση μαθητών του Ζωγράφου M_1 και των συνεργατών του σε αγγειογράφους του δεύτερου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. Αντίθετα, στους ζωγράφους αγγείων μεγάλου μεγέθους (κυρίως κρατήρων και πελικών)[104] αυτής της εποχής φαίνεται ότι επέδρασαν οι αγγειογράφοι της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" και

---

[103] Δε γνωρίζουμε κατά πόσο τα γνωστά μέχρι σήμερα αγγεία του εργαστηρίου αποτελούν ένα αντιπροσωπευτικό δείγμα του εργαστηρίου αυτού ή όχι.

[104] Με το έργο των αγγειογράφων αυτών ασχολείται ο Beazley στο 79° (ARV^2 1425 κ.ε., "Telos Group"), 81° (ARV^2 1446 κ.ε., "Other Krater-Painters, Later"), 82° (ARV^2 1456 κ.ε., "L.C. Group") και 83° κεφάλαιο (ARV^2 1462 κ.ε., "G Group") του καταλόγου του.

στους συγχρόνους τους κυλικογράφους[105] ο Ζωγράφος της Ιένας και το εργαστήριό του αντίστοιχα[106]. Στο ερώτημα γιατί ξαφνικά εξαφανίζονται τα ίχνη του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, ενός σημαντικού εργαστηρίου-συνεχιστή μιας μακρόχρονης παράδοσης που φτάνει ως την πρώιμη κλασική περίοδο[107], είναι δυστυχώς αδύνατο να δοθεί προς το παρόν οποιαδήποτε απάντηση, λόγω έλλειψης στοιχείων[108].

---

[105] ARV^2 1522 κ.ε., "Group YZ".

[106] Οι σχέσεις ανάμεσα στους αγγειογράφους των παραπάνω εργαστηρίων αποτελούν θέμα περαιτέρω έρευνας που απασχολεί ήδη τη γράφουσα.

[107] Για την επίδραση του εργαστηρίου του Ζωγράφου των Νιοβιδών στην Πολυγνώτεια Ομάδα και στη συνέχεια αγγειογράφων της Ομάδας αυτής και κυρίως του Ζωγράφου του Δίνου στον Ζωγράφο του Μελεάγρου και το εργαστήριό του έγιναν ειδικές αναφορές στα προηγούμενα κεφάλαια.

[108] Ορισμένες σκέψεις αναφορικά με την αντίστοιχη εξαφάνιση ενός επίσης αξιόλογου εργαστηρίου, συγκεκριμένα αυτού του Ζωγράφου της Φιάλης, διατυπώνονται από τον Oakley (1990), σ. 66 σημ. 484-485.

IV ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Οι αρνητικές συνέπειες του Πελοποννησιακού Πολέμου στην Αθήνα των πρώτων δεκαετιών του 4ου αι. π.Χ. ήταν αδύνατο να μην επηρεάσουν και τη δραστηριότητα των κεραμικών της εργαστηρίων. Ο αναπόφευκτος περιορισμός των εξαγωγών τους σε ορισμένες αγορές κατά τη διάρκεια του πολέμου στις τελευταίες δεκαετίες του 5ου αι. π.Χ. σε συνδυασμό με την ανάπτυξη τοπικών εργαστηρίων στις περιοχές της Ετρουρίας και της Κάτω Ιταλίας ήταν λογικό να επιδράσει αρνητικά σε πολλά από τα εργαστήρια αυτά.

Τα εργαστήρια που κατάφεραν να επιβιώσουν μετά το τέλος του πολέμου διατήρησαν από τις παλαιότερες αγορές τους μόνον τις αγορές της Β. Ιταλίας (Bologna, Spina) και αναγκάσθηκαν εκ των πραγμάτων να στραφούν και σε νέες αγορές[1]. Ανάμεσα στις νέες αγορές περιλαμβάνονται αυτές της Β. και Ν. Ισπανίας (Ampurias, Cabezo del Tio Pio, Murcia), της Νότιας Γαλλίας (Beziers, Enserune, Lattes, Montlaures, Ullastret), της Αιγύπτου (Ναύκρατις), της Ρόδου, της Κύπρου, της Μέσης Ανατολής (Al Mina) και της περιοχής της Μαύρης Θάλασσας (Baksy, Θεοδοσία, Kerch, Κριμαία, Ολβία)[2]. Ταυτόχρονα τα ίδια εργαστήρια συνέχισαν να καλύπτουν και τις ανάγκες των εγχώριων αγορών, από τις οποίες οι μεγαλύτερες ήταν της ίδιας της Αττικής, της Κορίνθου και της Βοιωτίας.

Στο πλαίσιο εκπόνησης της παρούσας εργασίας μελετήθηκαν αναλυτικότερα τρία εργαστήρια: (α) του Ζωγράφου του Μελεάγρου, (β) της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" και (γ) του Ζωγράφου της Ιένας. Ο Ζωγράφος του Μελεάγρου, όπως προκύπτει από τη μελέτη των στιλιστικών του χαρακτηριστικών αποτελούσε αναμφίβολα έναν από τους τελευταίους προικισμένους αγγειογράφους του

---

1 Για τα μειωμένα ποσοστά αττικών αγγείων στις παραδοσιακές αγορές της Ετρουρίας και της Κάτω Ιταλίας, τη διατήρηση των αγορών της Β. Ιταλίας και την αναζήτηση νέων αγορών, βλ. κυρίως McDonald (1981), passim.

2 Οι αγορές της Μαύρης Θάλασσας εξελίχθηκαν στο β΄ τέταρτο του 4ου αι. π.Χ. σε ιδιαίτερα σημαντικές για τα αττικά κεραμικά εργαστήρια.

ερυθρόμορφου ρυθμού[3] Φαίνεται να ξεκίνησε τη δραστηριότητά του λίγο πριν το 400 π Χ δημιουργώντας γρήγορα γύρω του έναν κύκλο καλλιτεχνών[4] Ο αριθμός των έργων που αποδόθηκαν στην παρούσα εργασια στον συγκεκριμένο αγγειογράφο και τον κύκλο του ανερχεται στα 143 Σύμφωνα με στιλιστικά κριτηρια και ταυτόχρονα μέσα από παρατηρήσεις για την εξέλιξη των σχημάτων και των παραπληρωματικών τους μοτίβων - στάθηκε δυνατόν τα έργα αυτά να ταξινομηθούν σε τρεις περιόδους Από την πρώιμη περίοδο (λίγο πριν το 400 π Χ ως το 395 π Χ) έχουμε αγγεια ποικίλων σχημάτων[5] Από τη μέση περίοδο (395-385 π Χ) γνωρίζουμε αισθητά λιγότερα μεγάλου μεγέθους αγγεία, σε αντίθεση με τα μικρού μεγέθους, τα ποσοστά των οποίων αυξάνονται, ενώ ταυτόχρονα συναντώνται και νέοι τύποι[6] Στην ύστερη περίοδο (385-375 π Χ), τέλος, σύμφωνα πάντα με τα αγγεία που έχουν αποδοθεί μέχρι σήμερα στο συγκεκριμένο εργαστήριο (βλ *πίν Ια*), η παραγωγή φαίνεται να μειώνεται δραστικά και να περιορίζεται σε ελάχιστα σχήματα, κυρίως αγγείων πόσης Ανάλογη φαίνεται ότι ήταν και η πορεία των θεμάτων που επιλέγονταν για τη διακόσμηση των αγγείων αυτών (βλ *πίν ΙΙα*) Η μεγαλύτερη ποικιλία θεμάτων απαντάται και πάλι στα αγγεία της πρώιμης περιόδου, περιορίζεται στη μέση περίοδο και μειώνεται δραστικά στην ύστερη περίοδο

Αυτή η ασυνήθιστη ευρύτητα σχημάτων και θεμάτων δικαιολογείται συνήθως με βάση τον ισχυρισμό ότι ο Ζωγράφος του Μελεάγρου έμεινε πιστός στην

---

3 Johnston (1973), σ 381 Shapiro, Uhlenbrock κ ά (1986), σ 106 Η άποψη ότι πρόκειται για έναν καλλιτέχνη με περιορισμένες καλλιτεχνικές ικανότητες [βλ ενδεικτικά Collignon-Couve (1902), σ 438 Garezou (1997), σ. 375] αποδεικνύεται μάλλον αυθαίρετη

4 Εκτός από τα χέρια που είχε ήδη αναγνωρίσει ο Beazley στην παρούσα εργασία προτείνεται ένα επιπλέον χέρι αγγειογράφου, στον οποίο δόθηκε το συμβατικό όνομα Ζωγράφος M_2 Πρόκειται για έναν καλλιτέχνη με σημαντική αριθμητικά παραγωγή, που ήταν λιγότερο εξαρτημένος από τον Ζωγράφο του Μελεάγρου (Ζωγράφο M_1 στην παρούσα εργασία) από ότι ήταν ο Ζωγράφος του Wuerzburg 523 και ο Ζωγράφος του Λονδίνου F 90 αντίστοιχα

5 Από την πρώιμη περίοδο δραστηριότητας του εργαστηρίου γνωρίζουμε αμφορείς με λαιμό, πελίκες, κρατήρες όλων των τύπων, υδρίες, πυξίδες, λεκανίδες και κύλικες χωρίς πόδι τύπου ΙΙ)

6 Συγκεκριμένα, στις κύλικες χωρίς πόδι τύπου ΙΙ της πρώιμης περιόδου προστίθενται στη μέση περίοδο οι κύλικες τύπου Β, οι κύλικες χωρίς πόδι τύπου Ι και οι κύλικες-σκύφοι

παράδοση των δασκάλων του[7], την οποία θέλησε να παρατείνει, αψηφώντας τις επιταγές της εποχής του για μαζική παραγωγή και τυποποιημένα θέματα. Πράγματι, η παραγωγή αμφορέων με λαιμό στις αρχές του 4ου αι. π.Χ. από το εργαστήριο του συνδέεται αναμφίβολα με την Πολυγνώτεια παράδοση, με την οποία ήρθαν σε επαφή τόσο ο Ζωγράφος της Suessula (στον οποίο αποδίδονται ορισμένα από τα τελευταία αγγεία του συγκεκριμένου σχήματος των τελών του 5ου αι. π.Χ.) όσο και ο λίγο νεότερός του Ζωγράφος του Μελεάγρου κατά τη διάρκεια της μαθητείας τους στο εργαστήριο του Ζωγράφου του Δίνου. Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου φαίνεται όμως παράλληλα ότι τα κατάφερε καλύτερα στην εποχή του (εποχή κρίσης εξαιτίας του πολέμου που προηγήθηκε) σε σύγκριση με τα υπόλοιπα σύγχρονα εργαστήρια, γιατί διατήρησε σημαντικό τμήμα της πελατείας των αττικών κεραμικών εργαστηρίων του προηγούμενου αιώνα. Με γνώμονα τον προορισμό των αγγείων του για συγκεκριμένες αγορές, δεν χρειάστηκε να περιορίσει την ποικιλία των σχημάτων του. Ορισμένες από αυτές τις αγορές, κυρίως αυτές της Β. και της Ν. Ιταλίας, με τις σταθερές για πολλές δεκαετίες προτιμήσεις τους, θα πρέπει μάλιστα και να υπαγόρευσαν τα σχήματα και τη διακόσμηση σημαντικού μέρους της παραγωγής του εργαστηρίου. Ειδικότερα, σύμφωνα και με τα στατιστικά στοιχεία, η Spina φαίνεται ότι αποτελούσε για το συγκεκριμένο εργαστήριο σημαντικό τόπο απορρόφησης των περισσότερων κρατήρων και αγγείων πόσης, που διακοσμούνταν μάλιστα με διονυσιακά κυρίως θέματα. Το μεγαλύτερο μάρτυρα για την εκτέλεση έργων με γνώμονα τις προτιμήσεις της συγκεκριμένης αγοράς[8] αποτελούν οι κιονωτοί κρατήρες, τους οποίους συνέχισε να παράγει στον 4ο αι. αποκλειστικά το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου όχι απλά συνεχίζοντας την παράδοση του εργαστηρίου της Ομάδας του Πολυγνώτου αλλά και έχοντας κατά νου την αγορά της Spina, από όπου προέρχονται εξάλλου όλοι οι κιονωτοί κρατήρες

[7] Η ασυνήθιστη για τις αρχές του 4ου αι. π.Χ. ποικιλία σχημάτων του θυμίζει εκείνη του Ζωγράφου του Δίνου, η ταυτόχρονη όμως παρουσία αγγείων μεγάλου και μικρού μεγέθους απαντάται μόνο στην περίπτωση του Ζωγράφου του Κάδμου [βλ. McPhee (1973), σ. 51 κ.ε., 237]. Σχετικά με τα θέματα που επέλεξε για τη διακόσμηση των αγγείων του αναφορές σε έργα άλλων αγγειογράφων με παρόμοια θέματα γίνονται στα επιμέρους κεφάλαια της παρούσας εργασίας.

[8] Πρβλ. και τα όσα ειπώθηκαν για τις κύλικες χωρίς πόδι τύπου I, οι περισσότερες από τις οποίες προέρχονται επίσης από τη Spina, με αφορμή την εξέταση των κυλίκων του συγκεκριμένου σχήματος (και ειδικότερα των MEL 121 *πίν. 34Δ*, MEL 122 *πίν. 34Ε*) όπως

του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου με βεβαιωμένο τόπο προέλευσης Με ανάλογο τρόπο μπορεί να υποτεθεί ότι και οι ελικωτοί κρατήρες της πρώιμης περιόδου του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, των οποίων αγνοείται ο τόπος προέλευσης, πρέπει να βρέθηκαν στη Β Ιταλία, για τις αγορες της οποίας προορίζονταν πολλά αττικά αγγεία του συγκεκριμένου σχήματος στα τέλη του 5ου αι π Χ

Από το συνδυασμό των παραπάνω στοιχείων προκύπτει ότι ο Ζωγράφος του Μελεάγρου αποτελούσε μια ηγετική και προικισμένη μορφή καλλιτέχνη[9] και ότι το εργαστήριό του δεν συνέχισε να παράγει ορισμένα σχήματα απλά λόγω της εκπαίδευσής του σε κάποιο εργαστήριο παραγωγής ανάλογων σχημάτων του ύστερου 5ου αι [10] Αντίθετα, φαίνεται ότι παρά τις δυσκολίες των καιρών κατάφερε να διατηρήσει στις αρχές του 4ου αι τις επαφές του με ορισμένες από τις πλούσιες αγορές εξαγωγής αττικών αγγείων του παρελθόντος Στις αρχές της δραστηριότητάς του, όσο υπήρχε ακόμη ζήτηση αγγείων ιδιαίτερων απαιτήσεων συνέχισε να προμηθεύει την αγορά με τέτοια αγγεία (για παράδειγμα με αμφορείς με λαιμό και ελικωτούς κρατήρες) Η ζήτηση τέτοιων αγγείων πρέπει όμως σταδιακά να εξέλιπε Για να διατηρήσει υψηλό το ενδιαφέρον του αγοραστικού κοινού, στο οποίο απευθυνόταν, φαίνεται ότι επικέντρωσε το ενδιαφέρον του στην παραγωγή σχημάτων (όπως ήταν οι κωδωνόσχημοι κρατήρες και τα μικρά αγγεία πόσης) και θεμάτων (όπως ήταν τα συμπόσια και οι διονυσιακού περιεχομένου σκηνές) που γνώριζε ότι εξακολουθούσαν να προτιμούνται Η πτώση της ποιότητας στα έργα του θα πρέπει, κατά τη γνώμη μου, να συνδυαστεί με μια πιθανή πτώση των τιμών των αττικών αγγείων στην αγορά. Σε αυτό φαίνεται να συνηγορούν η μείωση του μεγέθους και η βιαστικότερη εκτέλεση των μορφών των παραστάσεων αλλά και των παραπληρωματικών τους μοτίβων

Το δεύτερο εργαστήριο που εξετάστηκε ήταν αυτό του "απλούστερου στιλ" Λόγω της ομοιογένειας και της καλής κατάστασης διατήρησης του σχετικού υλικού,

---

επίσης και για τα δύο πινάκια (MEL 142 *πίν 38Β*, MEL 143 *πίν 38Γ*) που εντοπίστηκαν στην ίδια νεκρόπολη

9 Shapiro, Uhlenbrock κ ά (1986), σ 106

10 Ο Robertson (1992), σ. 271 κ.ε. αναφερόμενος ειδικά στους κιονωτούς κρατήρες υποθέτει ότι η παραγωγή τους συνδεόταν με τη μαθητεία του Ζωγράφου του Μελεάγρου σε καποιο αναχρονιστικό εργαστήριο του τέλους του προηγούμενου αιώνα.

στάθηκε δυνατόν να ταξινομηθούν τα αγγεία του συγκεκριμένου εργαστηρίου σε τρεις περιόδους δραστηριότητας (πρώιμη, μέση, ύστερη). Επιπλέον με βάση τη μελέτη ορισμένων χαρακτηριστικών λεπτομερειών στην κατασκευή τους κατάφεραν να αναγνωρισθούν χέρια κεραμέων, δύο υπεύθυνων για την παραγωγή καλυκωτών και τεσσάρων υπεύθυνων για την παραγωγή κωδωνόσχημων κρατήρων (βλ. *πίν. Ιγ-δ*). Τέλος, στάθηκε δυνατόν να εμπλουτιστεί το συγκεκριμένο εργαστήριο και με πολλούς ακόμη αγγειογράφους, εκτός από εκείνους που αναφέρει ο Beazley. Ειδικότερα με βάση ορισμένες κατασκευαστικές λεπτομέρειες, τα παραπληρωματικά μοτίβα, τους εικονογραφικούς τύπους των μορφών (και τα γενικότερα εικονογραφικά σχήματα) των παραστάσεων της Α όψης αλλά και τους εικονογραφικούς τύπους των νέων αθλητών και των νέων ιματιοφόρων των παραστάσεων της Β όψης (που συνήθως θεωρούνται αμελητέες και δεν εικονίζονται στις σχετικές δημοσιεύσεις), διαπιστώθηκε ότι υπάρχει ένα ισχυρό πλέγμα σχέσεων ανάμεσα στους αγγειογράφους του συγκεκριμένου εργαστηρίου[11] και σε πολλούς άλλους σύγχρονούς τους αγγειογράφους. Συγκεκριμένα στάθηκε δυνατόν να συνδεθούν ενεργά, ως μέλη, με το συγκεκριμένο εργαστήριο και ο Ζωγράφος των Αθηνών 12255, ο Ζωγράφος των Αθηνών 1366, ο Ζωγράφος των Αθηνών 13894, ο Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg, ο Ζωγράφος του Βατικανού 9103, ο Ζωγράφος της Ιφιγένειας, ο Ζωγράφος του Κυνηγιού των Λαγών, ο Ζωγράφος του Λούβρου G 508, ο Ζωγράφος του Λούβρου G 521, ο Ζωγράφος του Montesarchio Τ. 121, ο Ζωγράφος της Νεάπολης 3245, ο Ζωγράφος του Οινομάου, ο Ζωγράφος του Ribbesbüttel, ο Ζωγράφος Walters-Dresden, ο Ζωγράφος της Upsala, όπως επίσης και οι ανώνυμοι καλλιτέχνες της Ομάδας της Βουδαπέστης, της Ομάδας της Β όψης του Λονδίνου F 81, της Ομάδας της Βιέννης 1025, της Ομάδας της Β όψης του Peralta, της Ομάδας της Β όψης του Φιλοκλέωνος.

Σε ό,τι αφορά τις προτιμήσεις του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" φαίνεται ότι το συγκεκριμένο εργαστήριο, σε αντίθεση με εκείνο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, ειδικεύθηκε από τις αρχές της δραστηριότητάς του στην παραγωγή και διακόσμηση αγγείων μεγάλου μεγέθους και ειδικότερα κρατήρων (βλ. *πίν. Ιβ*). Σε ορισμένα εξαιρετικά πρώιμα έργα του, για τους ίδιους λόγους που σχολιάστηκαν

---

[11] Πρόκειται συγκεκριμένα για τον Ζωγράφο του Erbach, τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64, τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1, τον Ζωγράφο της Μαδρίτης 11016, τον Ζωγράφο του Nostell, τον Ζωγράφο του Δουβλίνου, τον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 και τον ανώνυμο αγγειογράφο της Ομάδας της Β όψης της Ferrara Τ. 376 Β.

παραπάνω με αφορμή την εκτέλεση ανάλογων αγγείων από το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου, η εκτέλεση σχήματος και θέματος γινόταν με εξαιρετική επιμέλεια. Τέτοια φαίνεται να είναι για παράδειγμα η περίπτωση του ελικωτού κρατήρα στη Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 5081 (ΑΤΗ 2 *πίν. 42Γ.Δ*) που αποδόθηκε στο Ζωγράφο των Αθηνών 12255[12] Το γεγονός ότι προέρχεται από τη Spina δεν πρέπει μάλλον να είναι τυχαίο. Σύμφωνα με τα όσα αναφέρθηκαν παραπάνω για τις αγορές ελικωτών και κιονωτών κρατήρων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου προκύπτει, αντίθετα, ότι η κεραμική παραγωγή διαμορφωνόταν ανάλογα με τις επιταγές και τις προτιμήσεις συγκεκριμένων αγορών. Αυτό που προκύπτει από τη μελέτη της παραγωγής του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" είναι ότι και το συγκεκριμένο εργαστήριο στόχευε στην κάλυψη των αναγκών κάποιων συγκεκριμένων αγορών. Από τα στοιχεία του καταλόγου των τόπων προέλευσης φαίνεται μάλιστα ότι οι περισσότεροι από τους κρατήρες του προορίζονταν για την εγχώρια αγορά (Αθήνα, Βοιωτία, Θήβα, Τανάγρα, Κόρινθο, Όλυνθο), όπου πιθανότατα υπήρχαν ιδιαίτερες προτιμήσεις σε ορισμένα σχήματα. Αναλυτικότερα, το εργαστήριο του "απλούστερου στιλ" φαίνεται ότι αποτελούσε τον κύριο προμηθευτή καλυκωτών κρατήρων στην τοπική αγορά της Αθήνας και, κυρίως, σε εκείνη της γειτονικής Βοιωτίας. Η Βοιωτία που αναφέρεται ως τόπος προέλευσης των περισσότερων καλυκωτών κρατήρων του εργαστηρίου (και μάλιστα ως αποκλειστικός τόπος προέλευσης εκείνων του Ζωγράφου των Αθηνών 1366 και του Ζωγράφου των Αθηνών 13894) φαίνεται να είχε μια ιδιαίτερη αδυναμία σε αυτό το σχήμα, όπως αποδεικνύει και το γεγονός ότι καλυκωτούς κρατήρες παρήγαγαν και τοπικά βοιωτικά εργαστήρια Σε ό,τι αφορά τους κωδωνόσχημους κρατήρες, στην Κόρινθο, όπου κρατήρες του συγκεκριμένου σχήματος στις αρχές του 4ου αι. παρήγαγαν και τα τοπικά κεραμικά εργαστήρια, εντοπίστηκαν κωδωνόσχημοι κρατήρες του Ζωγράφου του Erbach, του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64, του Ζωγράφου του Montesarchio T. 121 και του Ζωγράφου του Nostell. Σχετικά με τους κωδωνόσχημους κρατήρες και, ειδικότερα, ως προς την εξέλιξη του σχήματός τους, θα πρέπει επιπλέον εδώ να αναφερθεί ότι η

---

[12] Ανάλογες φαίνονται να είναι και οι περιπτώσεις δύο κωδωνόσχημων κρατήρων του ίδιου αγγειογράφου (ΑΤΗ 10, ΑΤΗ 11 *πίν. 46Β.Δ.Ε*), όπου μάλιστα με βάση τις εξαιρετικά μεγάλες διαστάσεις τους, την ιδιαίτερα επιμελημένη διακόσμηση και τον τόπο εύρεσής τους θα μπορούσε κανείς να προχωρήσει στην ιδιαίτερα τολμηρή υπόθεση ότι τέτοια έργα παράγονταν με γνώμονα τις προτιμήσεις που είχαν οι πελάτες ορισμένων αγορών και αποτελούσαν ειδικές παραγγελίες

αντικατάσταση του τύπου του κωδωνόσχημου κρατήρα με απλή βάση από τον αντίστοιχο τύπο με βαθμιδωτή δεν είναι τόσο σίγουρη, όπως πιστευόταν. Από τη μελέτη των στοιχείων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" που εξειδικεύθηκε στην παραγωγή κωδωνόσχημων κρατήρων αποδεικνύεται, αντίθετα, ότι η άποψη αυτή δεν ισχύει, καθώς τα χρονικά όρια παραγωγής των δύο αυτών τύπων αλληλοεπικαλύπτονται και οι κωδωνόσχημοι κρατήρες με απλή βάση συνέχισαν να παράγονται μέχρι και τα τέλη της δραστηριότητας του εργαστηρίου.

Τα θέματα που κοσμούν τους κρατήρες του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" παρουσιάζουν, όπως είναι αναμενόμενο, μια αξιοσημείωτη ποικιλία στην πρώιμη περίοδο, για να περιοριστούν δραστικά στη μέση και την ύστερη (πρβλ. *πίν. IIβ*). Έτσι, στην πρώιμη περίοδο εκτός από επεισόδια της ζωής θεϊκών και ηρωικών προσώπων (κυρίως του Διονύσου και του Ηρακλή) εξακολουθούν να εικονίζονται και παραστάσεις μαχών (με πρωταγωνιστές το Βελλερεφόντη, αμαζόνες και κενταύρους), ή ακόμη σπανιότερα επεισοδίων, όπως είναι ο αγώνας του Πέλοπα εναντίον του Οινομάου (ΟΙΝ 2 *πίν. 76Β*) ή η εκτέλεση οκλάσματος (ΝΟ 1 *πίν. 75Β*). Με την κάλυψη των αναγκών συγκεκριμένων αγορών με ιδιαίτερες προτιμήσεις θα πρέπει να συνδεθούν και ορισμένα από τα θέματα αυτά. Ενδεικτικά εδώ αναφέρεται ο κρατήρας με τη σπάνια παράσταση οκλάσματος στην Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1954.230 (ΝΟ 1 *πίν. 75Β*) που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Nostell. Ο συγκεκριμένος κρατήρας εντοπίστηκε, όπως και αρκετά ακόμη έργα του ίδιου εργαστηρίου στην Al Mina, που αποτελεί τον τόπο εύρεσης και πολλών πρωιμότερων αγγείων που διακοσμούνται με το ίδιο θέμα. Η μείωση στη ζήτηση αττικών αγγείων καλής ποιότητας και η προτίμηση σε φθηνότερα αγγεία πρέπει να ήταν οι αιτίες που υπαγόρευσαν και στην περίπτωση αυτού του εργαστηρίου στη μέση και, κυρίως, στην ύστερη περίοδο τη μείωση του μεγέθους των κρατήρων του και τη διακόσμησή τους με πιο λιτές συνθέσεις, λιγότερα πρόσωπα και απλούστερα παραπληρωματικά μοτίβα.

Πολλές ομοιότητες εντοπίζονται ανάμεσα στο εργαστήριο του "απλούστερου στιλ" και το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας, τις ικανότητες του οποίου εξυμνούν οι περισσότεροι ερευνητές. Σύμφωνα με τα κριτήρια που χρησιμοποιήθηκαν και για τη μελέτη των αγγείων του εργαστηρίου του Ζωγράφου του Μελεάγρου και του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" στάθηκε δυνατό να μπουν σε μια σειρά κατάταξης και τα αγγεία του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας και να ταξινομηθούν σε τρεις περιόδους. Εκτός από την εκτέλεση ορισμένων εξαιρετικής ποιότητας αγγείων μεγάλου μεγέθους στις αρχές της πρώιμης περιόδου, όπως είναι

η υδρία στο Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz inv. 3768 (JEN 3 *πίν. 57Γ.Δ*), το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας ειδικεύθηκε από την πρώιμη περίοδο δραστηριότητάς του στην παραγωγή μικρού μεγέθους αγγείων πόσης (βλ. *πίν. Ιε*) που προορίζονταν τόσο για την εγχώρια αγορά όσο και για εξαγωγή (σύμφωνα και με τα στοιχεία του καταλόγου των τόπων προέλευσης). Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά τις αγορές του εξωτερικού, τα συγκεκριμένα αγγεία φαίνεται ότι εκτός από τη Spina τα προτιμούσαν και στις ολοένα και με γρηγορότερους ρυθμούς αναπτυσσόμενες νέες αγορές της Β. Ισπανίας, της Ν. Γαλλίας και της Ν. Ρωσίας. Στην πρώιμη περίοδο το εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας ασχολήθηκε κυρίως με την παραγωγή κυλίκων τύπου Β, με λιγότερες αριθμητικά τις κύλικες χωρίς πόδι τύπου I και III. Στη συνέχεια αναγκάστηκε, όπως και τα δύο άλλα εργαστήρια (για τους ίδιους λόγους που ήδη αναφέρθηκαν παραπάνω), να προχωρήσει στην παραγωγή λιγότερο απαιτητικών σχημάτων με μικρότερες διαστάσεις. Έτσι στη μέση περίοδο, τα ποσοστά φαίνεται να αντιστρέφονται: ο αριθμός των κυλίκων τύπου Β μειώνεται δραστικά, ελάχιστα μειώνεται και ο αριθμός των κυλίκων χωρίς πόδι τύπου I και III, ενώ αντίθετα αυξάνονται σε αριθμό οι κύλικες-σκύφοι. Οι κύλικες-σκύφοι (σύμφωνα πάντα με τα μέχρι στιγμής γνωστά αγγεία του εργαστηρίου) φαίνεται μάλιστα να αποτελούν το σημαντικότερο τμήμα της καλλιτεχνικής του παραγωγής όχι μόνο στη μέση αλλά και στην ύστερη περίοδο δραστηριότητάς του.

Η ανάγκη προσαρμογής στις νέες απαιτήσεις της αγοράς μαρτυρείται και από την εξέταση των θεμάτων του εργαστηρίου (βλ. *πίν. ΙΙγ*). Το εξαιρετικά διευρυμένο (με διάφορες μυθικές μορφές) ρεπερτόριο της πρώιμης περιόδου περιορίζεται δραστικά στη μέση και την ύστερη περίοδο. Κατά την τελευταία περίοδο μπορεί αναμφίβολα να γίνει λόγος για μαζική παραγωγή, με ενδεικτικότερα από όλα τα παραδείγματα αυτά των κυλίκων χωρίς πόδι τύπου III που διακοσμούνται σχεδόν κατ΄αποκλειστικότητα με τη μορφή ενός ιματιοφόρου νέου δίπλα σε ένα τέρμα ή ανάμεσα σε δύο τέρματα και εκείνα των κυλίκων-σκύφων με μορφές νέων αθλητών. Σύμφωνα με τον κανόνα της οικονομικότερης παραγωγής αγγείων στο σημαντικά μικρότερο χώρο των αγγείων της μέσης και ύστερης περιόδου μειώνεται σταδιακά και ο αριθμός των παριστανόμενων μορφών, ενώ απλοποιούνται και τα παραπληρωματικά μοτίβα του χώρου του μεταλλίου και του χώρου κάτω από τις λαβές.

Οι αγγειογράφοι με τη μεγαλύτερη επίδραση στην κεραμική παραγωγή των τριών αυτών εργαστηρίων του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. ήταν ο Ζωγράφος

του Δίνου, ο Ζωγράφος του Προνόμου (που ήταν μαθητής του Ζωγράφου του Δίνου) και οι συνεργάτες του ο Ζωγράφος του Τάλω και ο Ζωγράφος της Suessula, με τους οποίους συνδέονταν επίσης ο Ζωγράφος του Νικία και ο ακόλουθός του ο Ζωγράφος του Κέκροπα. Σημαντικός ήταν και ο ρόλος του Ζωγράφου του Κάδμου, στο εργαστήριο του οποίου εργάζονταν ο Ζωγράφος του Πόθου και ο Ζωγράφος του Δίνου των Αθηνών. Τόσο τα σχήματα των αγγείων όσο και οι εικονογραφικοί τύποι που υιοθετούνται (και σχολιάστηκαν αναλυτικότερα στα επιμέρους κεφάλαια της εργασίας) δείχνουν ότι ο Ζωγράφος του Μελεάγρου, ο Ζωγράφος του Erbach και οι συνεργάτες του στο εργαστήριο του "απλούστερου στιλ" (με σημαντικότερους τον Ζωγράφο των Αθηνών 12255, τον Ζωγράφο της Αμυμώνης του Würzburg και τον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64) συνέχισαν την πολυγνώτεια παράδοση, όπως τη γνώρισαν στα εργαστήρια που προαναφέρθηκαν. Αυτό δεν σημαίνει ότι έμειναν ανεπηρέαστοι και από την άλλη τάση της εποχής, εκείνη του "πλούσιου ρυθμού", κύριος εκπρόσωπος της οποίας ήταν ο Ζωγράφος του Μειδία, όπως μαρτυρούν η προτίμηση τους στα πολυποίκιλτα ενδύματα και η επανάληψη ορισμένων εικονογραφικών του τύπων. Τέλος, σε ό,τι αφορά τον Ζωγράφο της Ιένας, η υπόθεση για σύνδεσή του με τον Ζωγράφο της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης, στον οποίο απέδωσε ο Beazley εκτός από τους δύο μνημειακών διαστάσεων και άριστης ποιότητας ελικωτούς κρατήρες (CNY 1 *πίν. 50Β*, CNY 2 *πίν. 50Δ*) και κάποια μικρού μεγέθους αγγεία πόσης (CNY 3 – CNY 8), φαίνεται πολύ πιθανή για να ισχύει, καθώς μια τέτοια υπόθεση θα δικαιολογούσε άριστα την επανάληψη ορισμένων κοινών σχημάτων και παραπληρωματικών μοτίβων στα αγγεία πόσης των δύο αυτών αγγειογράφων και τη στιλιστική τους συγγένεια[13].

Η κεραμική παραγωγή του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ. διαπιστώθηκε ότι δεν ήταν αποκομμένη από τη γενικότερη καλλιτεχνική παραγωγή της εποχής. Αντίθετα, όπως αποδεικνύεται σε διάφορες περιπτώσεις αγγείων, κρύβει τον απόηχο επιδράσεων της γλυπτικής, της Μεγάλης Ζωγραφικής αλλά και της θεατρικής παραγωγής της εποχής. Πολλές παραστάσεις αγγείων κάτω από την επίδραση σατυρικών δραμάτων συναφούς περιεχομένου, κατακλύζονται από σατύρους με έντονες θεατρικές κινήσεις και εκφράσεις και αντίστοιχα ενδύματα. Σε ορισμένες αγγειογραφικές παραστάσεις διαπιστώθηκε μάλιστα ότι πολλά από τα

---

[13] Ήδη ο Robertson (1992), σ. 259, 271 αναφέρει ότι ο Ζωγράφος της Ιένας μαθήτευσε δίπλα στον Ζωγράφο του Προνόμου και τον Ζωγράφο του Τάλω, ενώ δεν αποκλείει την πιθανότητα να ταυτίζεται με τον Ζωγράφο της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης.

πρόσωπα που τις πλαισιώνουν ως θεατές δεν επιλέγονται τυχαία, αλλά γιατί εμπλέκονταν στο σχετικό μύθο και στη θεατρική σκηνή. Με αφορμή την εξέταση των παραστάσεων της Αμυμώνης, για παράδειγμα, αναπτύχθηκε η λογική της απεικόνισης του παπποσιληνού, όταν απουσιάζουν τα νεότερα μέλη του σατυρικού χορού και εικονίζονται οι Δαναΐδες, που αποτελούσαν τα μέλη ενός δεύτερου χορού. Διαπιστώθηκε επίσης ότι η αφήγηση περισσοτέρων από ένα επεισοδίων με σχετικό περιεχόμενο από τους αγγειογράφους (όχι μόνο αυτής της γενιάς) ακολουθούσε την πρακτική της υπόμνησης σε ανάλογα επεισόδια που χρησιμοποιούσαν καταρχήν οι ίδιοι οι δραματουργοί.

Σε ό,τι αφορά την επιλογή των θεμάτων για τη διακόσμηση των αγγείων, διαπιστώθηκε για μια ακόμη φορά ότι αυτή δε γινόταν τυχαία αλλά συχνά με γνώμονα το κοινό, στο οποίο απευθυνόταν, και τις περιστάσεις, στις οποίες θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν τα συγκεκριμένα αγγεία. Πυξίδες και λεκανίδες, όπου εικονίζονται οι ιεροί γάμοι Διονύσου-Αριάδνης ή Ηρακλή-Ήβης θα μπορούσαν κάλλιστα να αποτελούν γαμήλια δώρα, όπως και ορισμένες υδρίες που εικόνιζαν τον έρωτα Ποσειδώνα-Αμυμώνης, με τις οποίες θα μπορούσε μάλιστα να μεταφερθεί και το νερό του γαμήλιου λουτρού. Στις περιπτώσεις κρατήρων που διακοσμούνται με τα ίδια θέματα εξίσου γοητευτική είναι η υπόθεση της πιθανής αγορά τους πριν την τέλεση ενός γάμου και της ενδεχόμενης χρήση τους κατά τη διάρκεια του συμποσίου που παρέθεταν στη συνέχεια οι δύο οικογένειες. Για την τέλεση ενός συμποσίου προοριζόταν γενικά το σύνολο των κρατήρων. Σε συνδυασμό με το περιεχόμενο των παραστάσεων της Β όψης των κρατήρων αυτών διατυπώθηκαν ορισμένες υποθέσεις σχετικά με την πιθανή αφορμή τέλεσης του συμποσίου, όπου θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν: εκτός από το γάμο ή μια θεατρική νίκη στις περιπτώσεις, όπου εικονίζονται νέοι αθλητές, αφορμή θα μπορούσε κάλλιστα να αποτελεί μια αθλητική νίκη. Θεατρικοί και αθλητικοί αγώνες περιλαμβάνονταν στο πρόγραμμα διαφόρων διονυσιακών γιορτών, με τους οποίους μπορούν να συνδεθούν οι παραστάσεις ορισμένων αγγείων με πρωταγωνιστή το θεό στην Α και νέους αθλητές στη Β όψη. Στις περιπτώσεις, όπου οι νέοι αθλητές στη Β όψη συνδυάζονται με παραστάσεις απόδοσης τιμών στον Ηρακλή στην Α, θα μπορούσε να υποτεθεί ότι το συμπόσιο συνδεόταν με τη νίκη στα πλαίσια αγώνων που τελούνταν προς τιμήν του Ηρακλή: μετά τη νίκη για να αποδώσουν τιμές στο πρόσωπό του ακολουθούσε επίσκεψη στο ιερό, στο οποίο ανήκε το γυμνάσιο όπου τελέστηκαν οι αγώνες.

Τέλος, η προτίμηση αυτή στα πρόσωπα του Διονύσου και του Ηρακλή ως πρωταγωνιστών σε πολλές από τις εξεταζόμενες παραστάσεις θα μπορούσε πιθανότατα να συνδεθεί με τη διάδοση της λατρείας τους, σε μια εποχή που αναζητούσαν ανακούφιση από τις σκληρές δοκιμασίες του Πελοποννησιακού Πολέμου. Ως βοηθοί της ανθρωπότητας και σύμβολα της αθανασίας που κερδίζεται μετά το θάνατο ήταν λογικό να γνωρίσουν την εποχή αυτή ιδιαίτερη δημοτικότητα. Σε ό,τι αφορά τα επεισόδια της ζωής θεών και ηρώων που προτιμούνται γενικότερα αυτήν την εποχή, παρατηρείται ότι και αυτά δεν σχετίζονται πλέον με κατορθώματά τους που συνδέονταν με τη βία αλλά με ερωτικές τους περιπέτειες. Αυτό το γεγονός δηλώνει την επιστροφή στα ιδανικά του γάμου και του έγγαμου ειρηνικού βίου και την καθιέρωση μορφών-προτύπων προς μίμηση για τις κοινές θνητές, με δημοφιλέστερα εκείνα της Αριάδνης και της Αμυμώνης[14]. Με τη στροφή στην ιδιωτική σφαίρα και τις χαρές της καθημερινής ζωής, όπως επίσης και με τον αναβαθμισμένο ρόλο των πολιτών σε αυτήν, φαίνεται να συνδέεται και η ολοένα μεγαλύτερη προτίμηση σε παραστάσεις με πρωταγωνιστές ανώνυμους θνητούς, σε σκηνές θυσιών, κώμων, συμποσίων στην Α όψη και ανωνύμων νέων αθλητών, κυνηγών και ιματιοφόρων στη Β όψη.

Στην αρχή της μελέτης των αττικών αγγείων του α΄ τετάρτου του 4ου αι. π.Χ., όταν ακόμη οριοθετούνταν οι στόχοι και οι μέθοδοι έρευνας του σχετικού υλικού, δεν ήταν δυνατόν να προσδιοριστεί ο πλούτος των πληροφοριών που κρύβεται πίσω από τη συνδυαστική μελέτη των σχημάτων, της παραπληρωματικής διακόσμησης, των θεμάτων και των εικονογραφικών τύπων των μορφών τους μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης καλλιτεχνικής παραγωγής, των κοινωνικών συνθηκών, των θρησκευτικών τάσεων και των πολιτικών επιλογών της εποχής. Η παρούσα εργασία αποτελεί μια μόνο προσπάθεια προσέγγισης της αττικής κεραμικής παραγωγής των αρχών του 4ου αι. π.Χ. και κατανόησης του γενικότερου πολιτισμικού γίγνεσθαι στην σύγχρονη Αθήνα και ελπίζω να ενθαρρύνει περισσότερους μελετητές στο μέλλον στην κατεύθυνση της έρευνας και μετά τον 5ο αι. π.Χ.

---

[14] Δεν θα πρέπει επιπλέον κανείς να ξεχνά ότι πίσω από την επιλεκτική καθιέρωση ορισμένων μορφών ως προτύπων από δραματουργούς και αγγειογράφους κρύβονται συχνά και πολιτικές σκοπιμότητες, όπως διαπιστώθηκε ότι ισχύει για παράδειγμα στην περίπτωση της Αμυμώνης.

The workshop of the Meleager Painter and his era

Remarks on the attic pottery of the first quarter of the 4th century B C

by Kleopatra Katharıou

SUMMARY

Starting point of the present study[1], as is indicated by its title, has been the workshop of the Meleager Painter, a red-figure vase-painter who worked in the first decades of the 4th century BC This period was chosen, because it is considered as extremely interesting It coincides with the years after the end of the Peloponnesian War, when new circumstances were formed in defeated and weakened Athens The fact that the interest of the scholars for this period was never large and was focused almost exclusively on themes of the respective vases has also worked as a challenge The choice to study the workshop of the Meleager Painter was based on the fact that he has managed better than any other of his contemporaries to resist the declining way dictated by the new circumstances He restricted neither the variety of the shapes he decorated nor the repertoire of his themes

Most studies of individual vase painters concentrate on shapes, pattern-work and figure-style discussing briefly and selectivelly the themes depicted on the vases On the other hand, there are the iconographic studies where the shapes and their ornament are completely neglected and some interesting themes depicted on the vases attributed to a vase painter and his associates are selected and subjected to detailed examination In the present study we combine elements of both these approaches in an attempt to give a multilateral and, therefore, more realistic picture of the pottery production of that era Consequently, this study includes the examination not only of the shapes themselves but also of the themes on the vases Furthermore, it must be noted that the production of the specific pottery workshop is not studied independently, but with respect to other contemporary attic vase-painters, like

---

1 This study is my Doctoral Dissertation approved by the Department of History and Archaelogy, Aristotle University of Thessaloniki, in October 2000

these of the workshop of the Jena Painter, those tabulated by Beazley under the so-called Plainer Group in the 78th chapter of his cataloque for the attic red-figure vase-painters, as well as those he recorded in the 80th chapter of the same catalogue.

The definition of such a wide study area determined by itself the research method. More specifically, the examination of the respective material (it is worth noting here that this material consists of several hundreds of vases) was conducted through the comparative study of the shapes, the types of floral and pattern decoration on the one hand and the narrative vase-paintings, stylistic and technical features of the painters (including the observation of the reverses) on the other. Naturally, this examination took place taking into account the social, political, religious, commercial and artistic background of the relevant era.

In the following brief presentation of this study it is impossible to enter into details about the subject of each individual chapter or the wealth of information acquired by the research in it. Therefore, only selected general remarks and conclusions will be given here, in the same order that they appear in the study.

The first chapter deals in particular with the various shapes met in the studied workshops, which are the neck-amphorae, the pelikai, the craters, the hydriai, the cups and the cup-skyphoi. In order to accomplish this part of the work, it was necessary to visit several museums and private collections. In this way it was rendered possible to closely examine the vases and draw their profiles and ornaments, as they are illustrated in the Figures of the third volume (Fig. 1-80). With the help of these drawings the evolution stages in vase construction for all three studied workshops could be identified. Their activity was organised into three periods (Early, Middle and Late). Most of the vases, for which at least the exact dimensions and visual documentation were available, were classified into these three periods. The same classification can be substantiated by the examination of the stylistic features of the painters.

The picture presented by the workshop of the Meleager Painter, is extraordinary for its era. In its early activity it continued to supply the market with vases of various shapes, some of which were rather elaborate in their

construction, like neck-amphorae, volute- and column-kraters In the Middle period the production carried on with only slight changes, however, the bell-kraters and the drinking vessels prevailed in it Eventually, in the Late period the produced pottery was restricted to only a few shapes of significantly smaller dimensions

Completely different is the picture presented by the workshop of the Jena Painter It is apparent from the respective appendix that this workshop already from its Early period, specialized in the construction of drinking vessels, mainly cups of type B In the Middle and Late periods of its activity, however, it proceeded with the construction of less demanding and smaller shapes (largely stemless cups and cups-skyphoi)

The pottery production of the Plainer Group was also uniform in terms of shapes It can be deduced from the respective appendix that this workshop was active almost exclusively with the production of craters, mostly calyx- and bell-kraters Moreover, based on the study of specific details on these craters it was possible to identify hands of different potters, two of whom were responsible for the production of calyx-kraters and were given the conventional names "potter A_1" and "potter A_2" Another four potters must have been responsible for the production of bell-kraters and these were given the names "potter A", "potter B", "potter Γ" and "potter Δ" Different hands can be identified presumably by the study of the ornamental decoration, especially the palmettes under the handles The comparative study of the work of the potters, the painters of the obverses and the reverses and the assistants who painted their ornaments shows that within the Plainer Group there existed no strict rules for the cooperation among the workshop members The observations on the shapes combined with observations on the themes and the individual figure-types on both the obverses and the reverses lead to the conclusion that this workshop did not comprise solely the vase-painters recorded by Beazley in the 78th chapter of his relevant catalogue To be more specific, it was possible to identify as members of the Plainer Group the majority of the vase-painters included in the 80th chapter of Beazley´s catalogue (namely the Painter of Athens 12255, the Painter of Athens 1366, the Painter of Athens 13894, the Hare-Hunt Painter, the Iphigeneia Painter,

the Painter of London F 48, the Painter of Louvre G 508, the Painter of Louvre G 521, the Painter of Naples 3245, the Oinomaos Painter, the Ribbesbüttel Painter, the Upsala Painter, the Painter of Vatican 9103, the Walters-Dresden Painter, the Painter of the Würzburg Amymone, as well as the anonymous painters of the Budapest Group, Group of Vienna 1025, the Reverse-Group of London F 81, the Philocleon Reverse-Group and the Peralta Reverse-Group) as well as the Painter of Montesarchio T. 121, to whom McPhee attributed some vases more recently.

The first chapter of this work, apart from the thoughts on the organisation of the three workshops, include also some speculations about their markets. By studying the provenance of the vases of interest and that of the vases of the same shape from previous periods, it can be argued that the workshop of the Meleager Painter covered the needs of the rich markets in North and South Italy. A representative example is Spina, where volute- and column-kraters had been exported continuously by the attic pottery workshops during the whole 5th century B.C. On the contrary, the workshop of the so-called Plainer Group seems to have covered with its production the needs of the local market in Athens, as well as those of the market of Corinth and especially that of neighbouring Boetia, where the calyx-kraters must have been very popular. Finally, with regard to the workshop of the Jena Painter, it can be said that with the drinking vessels it produced, it was able to set foot in the new markets of North Spain, South France and South Russia, besides the rich market of Spina.

The study of the entire pottery production of the three workshops suggests that with the course of time the vases became smaller and their themes and ornamental decoration were executed less skillfully. Phenomena of massive production can be detected in the Late period. These changes in pottery production must have been associated with changes in the preferences of their clientele and most likely with a general price drop of the attic vase prices in the international market.

The need for the workshops to adapt to the new conditions is further manifested by the examination of the themes depicted on the vases. In the Early period there exists a notable variety of themes, whereas in the Middle

and, to a larger extent, in the Late period a drastic restriction of this variety takes place It can be noticed that the themes inspired by the myth, with the exception of the dionysiac ones, appear less often and those inspired by the daily life become prevalent

Among the several themes which are encountered in the workshop of the Meleager Painter, the most characteristic ones have been selected and are presented in the second chapter of this work, together with some of the most popular themes of that era In these compositions the protagonists are Dionysos, Herakles, Amymone and Poseidon, Atalante and Meleager in addition to mortals who are shown either participating in scenes of symposion and komos or as athletes and mantle-draped youths

While dealing with the themes met in each workshop, it was possible to discern figure-types, which either alone or organised in certain compositions are invariably repeated in the work of various artists from the same workshop This repetition can be linked with the existence of specific examples in each workshop The careful analysis of these figure-types enabled us to

a) attribute new vases to a painter

b) classify in the same workshop vase painters, whom archaeological research had not associated with each other before, and

c) discover indications about the workshops where the vase painters had learned

The investigation of shapes, themes and figure-types has also revealed that the pottery produced in the first quarter of the 4^{th} century B C was closely related to the general artistic production of that era Cases are presented, which indicate how vase painting had been affected by sculpture, wall Painting and contemporary theatrical production On many vases, under the influence of contemporary satyr-plays, numerous satyrs are depicted with theatrical gestures and attitudes, dress and masks Moreover, there are cases, where the main protagonists of the vase scene are surrounded by figures which are chosen to reflect their participation in the respective myth-narrative on-stage As an example the scenes of Amymone are examined It can be concluded that the Papposilen is present in the scene together with

the Danaides while the rest of the satyr "chorus" are absent, since the Danaides made up a second "chorus" on-stage. Furthermore, it was verified that vase painters (also vase painters active in other periods) used to put certain figures on vases as a reference to interrelated themes, following perhaps the practice of the dramatists who made their actors recall in lyrical and romantic terms episodes analogous with the one played on the stage.

The frequent appearance of Dionysos and Herakles in the studied scenes suggests a wide spread of their worship, in a period when people seeked a relief from the hardships of the Peloponnesian War. Acting as the assistants of humanity and symbolizing the immortality after death, they both became very popular. As far as the scenes with heroes and gods are concerned, it must be noted that in the studied period the episodes from their amorous adventures were more frequent than the ones connected with violence. This fact indicates a turn towards the ideal of marriage and the establishment of mythical prototypes for the mortal women, such as those of Ariadne and Amymone. This turn to the private sphere and the joy of everyday life, along with the upgraded role of citizens, seems to have led to a preference for scenes with anonymous mortals in sacrifice-, komos- or symposion-scenes on the obverse and anonymous young athletes, hunters or simple mantle-draped on the reverse.

In the same chapter it was confirmed that the choice of themes on vases was most probably not by chance. Pyxides and lekanides with mythical love- or wedding-scenes could have served as wedding presents. The same holds true for some hydriae decorated with similar themes, which may have been used for carrying the water for the wedding bath. In the case of the craters with the same themes it can be assumed that they would be bought before the wedding, in order to be used after it, during the symposion that the families of the couple would organise.

The dissertation continues in the third chapter with the elaboration of some more specific information on the Meleager Painter and his workshop. This brief presentation makes it clear that the latter was a very remarkable workshop of its era. At the same time it is justified why it has been selected as the starting point of this work. The most important of the observations made in

the third chapter will be given here The Meleager Painter was first recognized by Beazley in 1930 and named after three vases with groups of hunters which include Atalanta with Meleager Nowadays 143 vases are attributed to him and his circle (5 are added by this work), a fact demonstrating that we have to do with one of the most productive pottery workshops of the late Classical period

It is rather easy to recognize the vases which can be attributed to the workshop of the Meleager Painter One of its most favourite and therefore characteristic composition types is that where three or five figures are set on the same level on the surface of the vase He uses this composition type frequently on several vases to depict the protagonists of different myths, like Atalante accompanied by hunters, Helene between her brothers Dioskouroi or Dionysos between Maenads and Satyrs It is worth mentioning that the figure-types adopted within this composition are arranged extremely careful This arrangement results from the application of certain principles, namely those of symmetry and balance Seated figures balance standing ones, male figures are placed opposite to female figures, dressed figures are shown next to naked ones and standing figures are opposed to figures in action, all of them carefully linked to each other He and his associates show a fondness for figures in oriental dress A reliable criterion for attributing a vase to this workshop is the presence of the sea-horse on the garments of the figures, among other lavish ornamental patterns, especially in the Early period

It is not possible to give here a detailed account of the characteristics of the Meleager Painter and the individual painters who worked with him However, it must be said that during the examination of the vases of this workshop it was concluded that some of the works which until now have been attributed to the Meleager Painter himself must be disconnected from him and attributed to another vase-painter To this painter who could not achieve the superior style of drawing of the Meleager Painter, the plasticity, the good proportions and the lively animation of his figures we gave the conventional name Painter M_2 The Painter M_2 was surely better than his other associates (namely the Painter of Wurzburg 523, the Painter of Ferrara T 862 and the

Painter of London F 90), more indepentent and, judging by the number of his preserved vases, more productive.

The vases of the workshop of the Meleager Painter and his associates have been classified into three periods. Through comparison with works of contemporary art we were able to make suggestions about the time of the workshop's activity. It seems that the artist started his career some years before 400 B.C. His Early period, which begins with vases like the stemless cup in London, British Museum E 129 (MEL 127) and stretches to the calyx-krater in Athens, National Museum 12489 (MEL 26) can be put in the period till 395 BC. His Middle period starts with vases like the hydria in Tarent, Museo Nazionale 4599 (MEL 76) and can be put in the decade 395-385 BC. Finally, his Late period is represented with a series of vases which are placed between the cup B in Eretria, Museum 1530 – V 3032 (MEL 106) and the cup-skyphos in Bristol, City Museum R 364.1936 (MEL 139) and extends between 385 B.C. and about 375 B.C. Although this is only a conventional sequence faraway from claiming to be precise, we hope, however that by attempting such a chronological scheme and underlining the key vases of each period, new vases may be placed more easily within the painters oeuvre and one will be able to perceive more easily the development of the painter.

Concerning the question of the Painter's teachers, it was found that he must have learned the art of vase-painting together with the Painter of the New York Centauromachy and the Pronomos Painter, sitting in the workshop of the Dinos Painter. On his works we can also recognize the influence from painters of other workshops, like those of the Meidias Painter and the Kadmos Painter.

The fourth and last chapter of this dissertation contains the most important conclusions drawn from the entire research.

As a closing remark it must be noted that the present study constitutes only an attempt to deal with the attic pottery production of the early 4^{th} century B.C. and to understand the cultural life in Athens of that period. Hopefully this work will encourage more scholars in the future to pursue research in the period after the 5^{th} century B.C.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι:

ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΣΧΗΜΑΤΩΝ ΚΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ

Πίνακας Ια· Εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου

<u>Πρώιμη περίοδος</u>	
Αμφορείς	MEL 1, MEL 2, MEL 3
Πελίκες	MEL 4, MEL 5, MEL 6, MEL 7, MEL 8
Κρατήρες, ελικωτοί	MEL 12, MEL 13
Κρατήρες, κιονωτοί	MEL 14, MEL 15, MEL 20, MEL 21(;)
Κρατήρες, καλυκωτοί	MEL 25, MEL 26, MEL 27, MEL 28, MEL 30, MEL 32, MEL 33
Κρατήρες, κωδωνόσχημοι	MEL 35, MEL 36, MEL 37, MEL 39, MEL 40, MEL 41, MEL 47, MEL 48, MEL 52, MEL 53, MEL 54, MEL 55, MEL 56, MEL 58, MEL 59, MEL 60, MEL 72
Υδρίες	MEL 74, MEL 81
Πυξίδες	MEL 82
Λεκανίδες	MEL 83
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου II	MEL 127, MEL 128, MEL 132
Κύλικες, χωρίς πόδι	MEL 134
<u>Μέση περίοδος</u>	
Πελίκες	MEL 9
Κρατήρες, κιονωτοί	MEL 16, MEL 17, MEL 18, MEL 19, MEL 23
Κρατήρες, καλυκωτοί	MEL 29, MEL 34
Κρατήρες, κωδωνόσχημοι	MEL 38, MEL 42, MEL 43, MEL 44, MEL 45, MEL 46, MEL 49, MEL 50, MEL 51, MEL 57, MEL 61, MEL 62, MEL 63, MEL 64, MEL 66, MEL 67, MEL 68, MEL 69, MEL 70
Υδρίες	MEL 75, MEL 76, MEL 77, MEL 78(,), MEL 79
Κύλικες, τύπου Β	MEL 86, MEL 87, MEL 88, MEL 89, MEL 90, MEL 91, MEL 92, MEL 93, MEL 94, MEL 96, MEL 98, MEL 100, MEL 101, MEL 104, MEL 105
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου I	MEL 118, MEL 121, MEL 122, MEL 123, MEL 124, MEL 125(,)
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου II	MEL 129, MEL 130, MEL 131
Κύλικες-σκύφοι	MEL 136, MEL 137, MEL 140
<u>Ύστερη περίοδος</u>	
Υδρίες	MEL 80
Κύλικες, τύπου Β	MEL 106, MEL 107
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου I	MEL 119, MEL 120, MEL 126(,)
Κύλικες-σκύφοι	MEL 138, MEL 139, MEL 141

Πίνακας Ιβ: Εργαστήριο του "απλούστερου στιλ"

<u>Πρώιμη περίοδος</u>	
Κρατήρες, ελικωτοί	ATH 2
Κρατήρες, καλυκωτοί	AMYM 1, AMYM 2, ATH 3, ATH 4, ATH 5, ATH 6, ATH 7, ATH 8, ERB 2, ERB 3, MONT 1, NA 1, OIN 1, UPS 1, UPS 2, VIENN 1, VIENN 2
Κρατήρες, κωδωνόσχημοι	AMYM 4, ATH 10, ATH 11, BUD 1, BUD 29(,), BUD 3, BUD 4, DUB 1(,), DUB 2(,), ERB 7, ERB 8, ERB 15, LO 2, LON 4, LON 5, LON 6, LON 7(,), LON 9, LON 10, LON 11, LON 12, LON 16, LON 17(,), LON 18, LOND 2, LOND 5, LOUV 1, LOUV 2, MONT 3, MONT 11, NA 3, NA 4, NO 1(,), NO 2, NO 3(,), NO 4(,), OIN 2, OIN 3, PER 8, PHIL 1, UPS 8, UPS 9(,), UPS 10, VIEN 1, VIEN 2, WD 6
Κρατήρες	NA 5
Υδρίες	ERB 20
<u>Μέση περίοδος</u>	
Κρατήρες, καλυκωτοί	ATH 9, ATHEN 1, ATHEN 2, ERB 1, ERB 4, ERB 6, LO 1(,), UPS 3
Κρατήρες, κωδωνόσχημοι	ATH 12, ATHEN 3, ERB 9(,), ERB 10, ERB 11, ERB 12(,), ERB 13, ERB 14(,), FER 1, FER 2, FER 3, HAR 1(,), HAR 2(,), HAR 3(,), LO 3, LO 5, LO 6, LON 13, LON 14, LON 19, LON 20, LON 21, LON 23(,), LOND 3, LOND 4, LOU 1, LOU 2, LOU 3, LOU 4, LOU 5, LOU 6, LOU 8, LOU 9, LOUV 3, LOUV 4, LOUV 5, LOUV 6, LOUV 7, LOUV 8, LOUVR 1, LOUVR 2, MADR 1, MADR 2, MADR 3, MONT 4, MONT 6, MONT 7, MONT 8, MONT 9, MONT 10, PER 1, PER 2, PER 4, PER 7, PHIL 2, PHIL 3, RIB 1, RIB 2, UPS 11, UPS 12, UPS 13, VAT 1, VAT 2, WD 1(,), WD 3, WD 4(,), WD 5
<u>Ύστερη περίοδος</u>	
Κρατήρες, καλυκωτοί	ATHE 1, ATHE 2, UPS 4, UPS 5, UPS 6, UPS 7
Κρατήρες, κωδωνόσχημοι	LO 4, MONT 12(,), VAT 3, UPS 14(,)

Πίνακας Ιγ: Κατανομή καλυκωτών κρατήρων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" κατά κεραμέα

	Κεραμέας A_1	Κεραμέας A_2
Πρώιμη περίοδος	ATH 4, ATH 5, ATH 6, ATH 7, ATH 8, ERB 2, ERB 3, VIENN 1, VIENN 2	AMYM 1, AMYM 2, MONT 1(,), NA 1, UPS 1, UPS 2
Μέση περίοδος	ATH 9, ERB 6, LOU 1(,), LOU 2	UPS 3
Ύστερη περίοδος		ATHE 1, ATHE 2, UPS 4, UPS 5, UPS 6, UPS 7

Πίνακας Ιδ: Κατανομή κωδωνόσχημων κρατήρων του εργαστηρίου του "απλούστερου στιλ" κατά κεραμέα

	Κεραμέας Α	Κεραμέας Β	Κεραμέας Γ	Κεραμέας Δ
Πρώιμη περίοδος	DUB 1(,), DUB 2, ERB 7, ERB 15(,), LO 2, LOND 5, LOUV 1, LOUV 2, PHIL 1, UPS 8, UPS 10, VIEN 1, VIEN 2	BUD 4, ERB 8, LON 5, LON 6, LON 7(,), LON 9, LON 10, LON 11, LON 12, LON 16, LON 17(,), LON 18, LOND 2, NA 3, NA 4, NA 5(,), OIN 3, PER 8, WD 6	MONT 3, OIN 2	
Μέση περίοδος	ATH 12, ERB 9, ERB 10, LO 3, LON 19, LOND 3, LOND 4, LOUV 3, LOUV 4, LOUV 5, LOUV 6, LOUV 7, LOUV 8, LOUVR 1, LOUVR 2, MONT 4, MONT 6, MONT 7, MONT 8, MONT 9, MONT 10, PHIL 2, PHIL 3, UPS 11, UPS 12, UPS 13	ERB 11, FER 1, FER 2, FER 3, LON 13, LON 14, LON 20, LON 21, LOU 3, LOU 4, LOU 5, LOU 6, LOU 8, LOU 9, MADR 2, MADR 3, PER 1, PER 2, PER 4, PER 7, WD 1(,)	LO 5, LO 6, RIB 1, RIB 2	VAT 1, VAT 2
Ύστερη περίοδος	LO 4, MONT 12(,)			VAT 3

Πίνακας Ιε: Εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας

<u>Πρώιμη περίοδος</u>	
Υδρίες	JEN 3
Κύλικες, τύπου Β	JEN 4, JEN 5, JEN 6, JEN 7, JEN 8, JEN 9, JEN 10, JEN 11, JEN 12, JEN 15, JEN 17, JEN 18, JEN 19, JEN 20, JEN 21, JEN 22, JEN 23, JEN 24, JEN 25, JEN 26, JEN 27, JEN 28, JEN 29, JEN 30, JEN 31, JEN 32, JEN 34, JEN 35, JEN 36, JEN 37, JEN 38, JEN 40, JEN 55, JEN 56, JEN 57, JEN 58, JEN 59, JEN 60, JEN 63, JEN 64, JEN 65, JEN 66, JEN 67, JEN 68, JEN 69, JEN 70, JEN 77, JEN 78, JEN 79, JEN 80, JEN 81, JEN 83, JEN 84, JEN 85
Κύλικες χωρίς πόδι τύπου Ι	JEN 89, JEN 90, JEN 94, JEN 95
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ	JEN 96, JEN 97
Κύλικες, χωρίς πόδι	JEN 113
Σκύφοι	JEN 165
Πινάκια	JEN 167
<u>Μέση περίοδος</u>	
Πελίκες	JEN 1
Κύλικες, τύπου Β	JEN 46, JEN 49, JEN 50, JEN 51, JEN 52, JEN 53, JEN 54, JEN 71, JEN 72, JEN 73, JEN 74, JEN 75, JEN 76, JEN 86
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου Ι	JEN 87, JEN 88, JEN 91
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ	JEN 99
Κύλικες-σκύφοι	JEN 117, JEN 118, JEN 124, JEN 125, JEN 126, JEN 129, JEN 130, JEN 131, JEN 133(;), JEN 134, JEN 135, JEN 143, JEN 145, JEN 151, JEN 154(;), JEN 163, JEN 164
<u>Ύστερη περίοδος</u>	
Κύλικες, χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ	JEN 98, JEN 100, JEN 101, JEN 102, JEN 103, JEN 104, JEN 105, JEN 106, JEN 107, JEN 108, JEN 109, JEN 110, JEN 111, JEN 112
Κύλικες-σκύφοι	JEN 136(;), JEN 137(;), JEN 138, JEN 139(;), JEN 141(;), JEN 142(;), JEN 146, JEN 148(;), JEN 152, JEN 155, JEN 156(;), JEN 157, JEN 158(;), JEN 159(;), JEN 160(;), JEN 161(;)
Σκύφοι	JEN 166

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ:

ΚΑΤΑΝΟΜΗ ΘΕΜΑΤΩΝ ΚΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ

Πίνακας IIα: Εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου

Πρώιμη περίοδος	
Άδωνις	MEL 12
αθλητές	MEL 132
αμαζονομαχία	MEL 14
Αμυμώνη-Ποσειδώνας	MEL 35, MEL 74
ανατολίτες	MEL 26
Αταλάντη και/ή Μελεάγρος	MEL 2, MEL 3, MEL 5, MEL 8, MEL 13, MEL 20, MEL 28, MEL 72, MEL 83
Αφροδίτη	MEL 1, MEL 15(;), MEL 81
Διόνυσος, Αριάδνη και/ή θίασος	MEL 5, MEL 6, MEL 7, MEL 12, MEL 14, MEL 15, MEL 21, MEL 26, MEL 27, MEL 30, MEL 33, MEL 39, MEL 40, MEL 41, MEL 47, MEL 48, MEL 127, MEL 128
Ελένη	MEL 32, MEL 52
Ηρακλής	MEL 1, MEL 4, MEL 53, MEL 82
Θησέας	MEL 54
Ιώ-Άργος	MEL 25
κυνήγι	MEL 12
κώμος	MEL 12, MEL 15, MEL 55, MEL 56
"όκλασμα"	MEL 13
Πολυνείκης-Εριφύλη	MEL 134
Ποσειδώνας	MEL 36
Σίσυφος	MEL 37
συμπόσιο	MEL 12, MEL 15, MEL 58, MEL 59, MEL 60

Πίνακας IIα (συνέχεια)

Μέση περίοδος	
αθλητές	MEL 136, MEL 137, MEL 140
Απόλλωνας	MEL 38
Αταλάντη-Μελέαγρος	MEL 16, MEL 77
Βορέας-Ωρείθυια/Ζήτης-Φοίβη	MEL 78
Διόνυσος, Αριάδνη και/ή θίασος	MEL 17, MEL 23, MEL 29, MEL 34, MEL 42, MEL 43, MEL 44, MEL 45, MEL 46, MEL 49, MEL 50, MEL 51, MEL 66, MEL 68, MEL 69, MEL 70, MEL 75, MEL 98, MEL 100, MEL 101, MEL 104, MEL 105, MEL 121, MEL 122, MEL 123, MEL 124
Ελένη	MEL 79
Έρως	MEL 90, MEL 91, MEL 94, MEL 118, MEL 125, MEL 130
Ηρακλής	MEL 76
Θησέας	MEL 9, MEL 131
κώμος	MEL 19, MEL 57
νέος έφιππος	MEL 92, MEL 93
νέος και γυναικεία μορφή	MEL 95, MEL 96, MEL 129
Νηρηίδα	MEL 86
συμπόσιο	MEL 18, MEL 30, MEL 61, MEL 62, MEL 63, MEL 64, MEL 68, MEL 69, MEL 70
Τρίτωνας	MEL 87, MEL 88, MEL 89
Ύστερη περίοδος	
αθλητές	MEL 138
Έρως και γυναικείες μορφές	MEL 80, MEL 119, MEL 120, MEL 126, MEL 139, MEL 141
θίασος	MEL 119, MEL 120
νέος	MEL 106, MEL 107, MEL 126

Πίνακας ΙΙβ: Εργαστήριο του "απλούστερου στιλ"

Πρώιμη περίοδος	
αμαζονομαχία	AMYM 2
Αμυμώνη-Ποσειδώνας	AMYM 4, ERB 20
Απόλλωνας	BUD 4(,), ERB 2, ERB 7, LON 10, LON 16, OIN 1
αρματοδρομία	PHIL 1, UPS 8
Αταλάντη	ATH 10
Αφροδίτη	VIEN 2(,)
Βελλερεφόντης και Χίμαιρα	BUD 1, UPS 1
Διόνυσος, Αριάδνη και/ή θίασος	AMYM 1, AMYM 2, ATH 2, ATH 3, ATH 4, ATH 5, ATH 6, ATH 8, ATH 10, BUD 1, ERB 15, LO 2, LON 11, LOND 2, LOND 5, MONT 1, NA 1, NA 4, NA 5, WD 6
Ελένη	VIEN 1
Εριχθόνιος/Τάλως/Κεκροπίδες	MONT 3
Ηρακλής	ATH 11, BUD 3, ERB 3, ERB 8, LON 4, LON 5, LON 6, LON 7, LON 9, LON 10, LON 17, OIN 3, UPS 2, UPS 9, VIENN 1, VIENN 2
Ιλίου Πέρσις	ATH 2
κενταυρομαχία	ATH 2, LON 18
κυνήγι	ATH 2
κώμος	NO 3, UPS 10
Νίκη	ATH 7
Οινόμαος	OIN 2
"όκλασμα"	NO 1
συμπόσιο	DUB 2, LON 12, LOUV 1, LOUV 2, MONT 11, NO 2, PER 8
Τριπτόλεμος	NA 3

Πίνακας ΙΙβ (συνέχεια)

<u>Μέση περίοδος</u>	
Αμυμώνη-Ποσειδώνας	ERB 6, VAT 1
Απόλλωνας	LON 21, LOU 5(,)
αρματοδρομία	WD 5
Αφροδίτη	LOU 9
γρυπομαχία	LOU 2
Διόνυσος, Αριάδνη και/ή θίασος	ATH 12, ATHEN 1, ATHEN 2, ATHEN 3, ERB 1, ERB 4, ERB 9, ERB 10, ERB 12, ERB 13, ERB 14, LOND 3, LOND 4, LOU 1, LOU 6, LOU 8, LOUV 5, LOUV 8, LOUVR 1, LOUVR 2, MADR 1, MADR 2, MADR 3, MONT 4, MONT 6, MONT 7, MONT 8, MONT 9, MONT 10, PER 4, RIB 1, RIB 2, UPS 13, WD 1, WD 3, WD 4
Ηρακλής	ERB 11, FER 1, FER 2, FER 3, LON 20, LOU 3, LOU 4, LOU 5(,), PER 7, VAT 2
θυσία	ATH 9, LON 14
ιππείς	LON 19, LOUV 7
κυνήγι	HAR 1
κώμος	HAR 3, LO 3, LO 5, LO 6, LOUV 4, UPS 11
μάχη	LOUV 6
Νίκη	HAR 2, LO 1
συμπόσιο	LON 13, LON 23, LOUV 3, PER 1, PER 2, PHIL 2, PHIL 3, UPS 3, UPS 12
<u>Ύστερη περίοδος</u>	
Έρως και γυναικείες μορφές	UPS 5
θεά(,) σε άρμα	LO 4
θίασος	UPS 14, VAT 3
θυσία	ATHE 1, UPS 4
κώμος	UPS 7
Νίκη σε άρμα	UPS 6
νέος σε βωμό	ATHE 2

Πίνακας ΙΙγ: Εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας

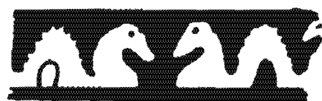
Πρώιμη περίοδος	
αθλητές	JEN 64
αναχώρηση πολεμιστή	JEN 65
Απόλλωνας	JEN 17, JEN 18
Άρτεμη	JEN 5
Αταλάντη-Πηλέας	JEN 27
Αφροδίτη	JEN 4, JEN 15, JEN 19(,)
γρυπομαχία	JEN 67
Δήμητρα-Κόρη-Εύμολπος	JEN 165
Διομήδης	JEN 96
Διόνυσος, Αριάδνη και/ή θίασος	JEN 7, JEN 8, JEN 9, JEN 10, JEN 12, JEN 22, JEN 29, JEN 31, JEN 38, JEN 57, JEN 78, JEN 79, JEN 81, JEN 83, JEN 84, JEN 90, JEN 94, JEN 95, JEN 97, JEN 113
Έρως	JEN 59, JEN 60, JEN 70, JEN 77, JEN 85, JEN 89
Ηρακλής	JEN 6, JEN 24, JEN 29, JEN 30, JEN 57, JEN 69
Θέτιδα	JEN 58
"ίυγξ"	JEN 167
κώμος	JEN 35, JEN 36
λαμπαδηδρόμος	JEN 34, JEN 80
Νίκη	JEN 25, JEN 26, JEN 37(,), JEN 63, JEN 66, JEN 68
Πάραλος	JEN 23
Προκρίς-Κέφαλος	JEN 20
Σπάρτη	JEN 55
Τριπτόλεμος	JEN 28
Τρωικός κύκλος	JEN 56

Πίνακας IIγ (συνέχεια)

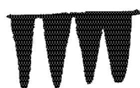
<u>Μέση περίοδος</u>	
αθλητής	JEN 46, JEN 49, JEN 53, JEN 131, JEN 154
αποχαιρετιστήρια σκηνή	JEN 126
Διόνυσος, Αριάδνη και/ή θίασος	JEN 50, JEN 51, JEN 71, JEN 99, JEN 118, JEN 124, JEN 125(,), JEN 130, JEN 133, JEN 134, JEN 135, JEN 143, JEN 151
Έλλη	JEN 75
Έρως	JEN 91
ιππέας	JEN 133
κώμος	JEN 72, JEN 73, JEN 86, JEN 134, JEN 145, JEN 164
Νηρηίδα	JEN 74
Νίκη	JEN 151
Ορέστης και Ηλέκτρα	JEN 1
προτομή	JEN 87, JEN 88
<u>Ύστερη περίοδος</u>	
αθλητές	JEN 155, JEN 156, JEN 157, JEN 158, JEN 159, JEN 160, JEN 161, JEN 166
Έρως	JEN 138, JEN 139, JEN 152
θίασος	JEN 98, JEN 136, JEN 137, JEN 138, JEN 139, JEN 141, JEN 142
κώμος	JEN 146, JEN 148
νέος δίπλα σε τέρμα	JEN 100, JEN 101, JEN 102, JEN 103, JEN 104, JEN 105, JEN 106, JEN 107, JEN 108, JEN 109
προτομή	JEN 112

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ III:
ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑ ΜΟΤΙΒΑ ΕΝΔΥΜΑΤΩΝ
ΤΟΥ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟΥ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ ΤΟΥ ΜΕΛΕΑΓΡΟΥ
ΚΑΤΑ ΠΕΡΙΟΔΟΥΣ

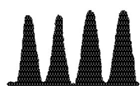
Πίνακας III Διακοσμητικά μοτίβα ενδυμάτων
(Εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου)



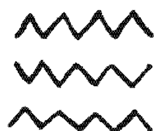
Π* MEL 2, MEL 3, MEL 4, MEL 5, MEL 6, MEL 7, MEL 8
MEL 12 MEL 13, MEL 14, MEL 15, MEL 25, MEL 26
MEL 27 MEL 28, MEL 32, MEL 33, MEL 35 MEL 39,
MEL 40, MEL 41, MEL 47, MEL 48, MEL 52, MEL 53
MEL 54, MEL 55, MEL 59, MEL 72, MEL 74, MEL 81,
MEL 82 MEL 83, MEL 128, MEL 132
M* MEL 17, MEL 18, MEL 29, MEL 34, MEL 38, MEL 42
MEL 43, MEL 44, MEL 45, MEL 46, MEL 49, MEL 50,
MEL 51, MEL 66, MEL 68, MEL 75, MEL 76, MEL 77,
MEL 78, MEL 79, MEL 87, MEL 91, MEL 92, MEL 94,
MEL 100, MEL 101, MEL 104, MEL 105, MEL 121,
MEL 124, MEL 129, MEL 131, MEL 137
Y* MEL 119, MEL 120



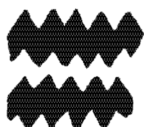
Π* MEL 2, MEL 5, MEL 8, MEL 12, MEL 13, MEL 14,
MEL 25, MEL 26, MEL 27 MEL 28, MEL 74, MEL 82,
MEL 83
M* MEL 78, MEL 79



Π* MEL 2, MEL 5, MEL 8, MEL 12, MEL 13, MEL 14,
MEL 25, MEL 26, MEL 27, MEL 28, MEL 33, MEL 39,
MEL 72, MEL 74, MEL 82, MEL 83
M* MEL 78, MEL 79



Π* MEL 12, MEL 13 MEL 26

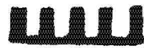


Π* MEL 13, MEL 14
M* MEL 61, MEL 63, MEL 64



Π* MEL 4, MEL 15, MEL 25, MEL 32, MEL 35, MEL 41,
MEL 53
M* MEL 34 MEL 38, MEL 42, MEL 68, MEL 75, MEL 76,
MEL 88, MEL 89

Πίνακας ΙΙΙ (συνέχεια)



Π* MEL 7, MEL 12, MEL 13, MEL 15, MEL 27, MEL 32
MEL 35, MEL 53
M* MEL 18, MEL 34, MEL 38, MEL 42, MEL 68, MEL 77,
MEL 88, MEL 89, MEL 129



Π* MEL 6, MEL 13, MEL 15, MEL 25, MEL 33, MEL 37
MEL 48, MEL 53, MEL 59, MEL 81
M* MEL 34, MEL 50, MEL 66, MEL 87, MEL 89, MEL 96



Π* MEL 3, MEL 4, MEL 5, MEL 13, MEL 14, MEL 15,
MEL 25, MEL 27, MEL 28 MEL 35, MEL 39, MEL 40
MEL 47, MEL 48, MEL 53, MEL 55, MEL 59, MEL 81
M* MEL 34, MEL 38, MEL 42, MEL 49, MEL 130



Π* MEL 14, MEL 25, MEL 74
M* MEL 66, MEL 130



Π* MEL 13, MEL 14, MEL 15, MEL 33, MEL 74
M* MEL 38, MEL 49, MEL 66



Π* MEL 5, MEL 12,MEL 13, MEL 14, MEL 25, MEL 74



Π* MEL 5, MEL 12, MEL 13, MEL 28, MEL 32, MEL 33,
MEL 59, MEL 74, MEL 82
M* MEL 18, MEL 34, MEL 61, MEL 123

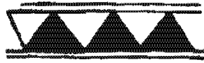
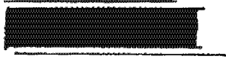
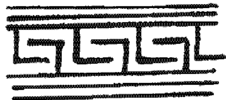
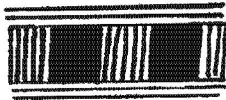
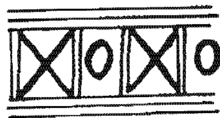
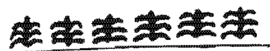
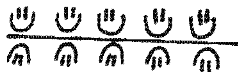
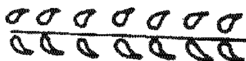


Π* MEL 12



Π* MEL 2, MEL 3, MEL 8, MEL 12, MEL 13, MEL 14,
MEL 15, MEL 25, MEL 26, MEL 27, MEL 28 MEL 30,
MEL 32, MEL 58, MEL 74, MEL 83
M* MEL 61, MEL 62, MEL 63, MEL 64, MEL 87

Πίνακας III (συνέχεια)

	Π* MEL 39, MEL 128, MEL 134
	Π* MEL 2, MEL 3, MEL 8, MEL 12, MEL 13, MEL 33, MEL 52, MEL 79 Μ* MEL 16, MEL 19, MEL 20, MEL 38, MEL 69, MEL 77, MEL 78, MEL 92, MEL 129, MEL 131
	Π* MEL 12
	Π* MEL 12
	Π* MEL 127
	Π* MEL 14, MEL 37, MEL 74
	Π* MEL 12, MEL 14, MEL 39
	Π* MEL 59, MEL 128 Μ* MEL 121
	Π* MEL 41, MEL 56, MEL 74, MEL 127 Μ* MEL 44, MEL 51, MEL 75, MEL 76, MEL 96
	Π* MEL 1, MEL 127
	Π* MEL 26, MEL 28, MEL 33, MEL 39, MEL 41, MEL 47
	Μ* MEL 88, MEL 129

Πίνακας III (συνέχεια)



Π* MEL 14 MEL 72, MEL 74
Μ* MEL 123 MEL 129



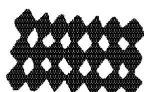
Π* MEL 12
Μ* MEL 38



Π* MEL 13 MEL 14
Μ* MEL 17



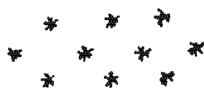
Π* MEL 15 MEL 30, MEL 58, MEL 59
Μ* MEL 18, MEL 51, MEL 76



Π* MEL 13 MEL 14



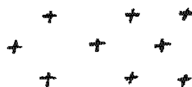
Π* MEL 5 MEL 12, MEL 14, MEL 25, MEL 26, MEL 28, MEL 39 MEL 74



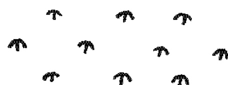
Π* MEL 2 MEL 8, MEL 12, MEL 13, MEL 27, MEL 28 MEL 36 MEL 81 MEL 83, MEL 134
Μ* MEL 78 MEL 88



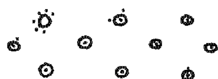
Π* MEL 12, MEL 81 MEL 82



Π* MEL 2, MEL 8, MEL 12, MEL 13, MEL 27 MEL 72, MEL 82
Μ* MEL 76, MEL 79 MEL 88

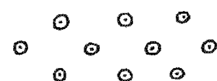


Π* MEL 13

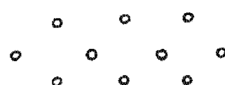


Π* MEL 13, MEL 32, MEL 127

Πίνακας ΙΙΙ (συνέχεια)



Π* MEL 26, MEL 81



Π* MEL 2, MEL 3, MEL 13, MEL 14, MEL 37
M* MEL 77

*Π Πρώιμη περίοδος
Μ Μέση περίοδος
Υ Ύστερη περίοδος









ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ

Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η εποχή του:

Παρατηρήσεις στην αττική κεραμική του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.

Τόμος ΙΙ: Κατάλογος αγγείων - Βοηθητικοί κατάλογοι

Κλεοπάτρα Καθάριου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2000

Αριθ Κ.Π.Σ. = 70525

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Μιχάλης Τιβέριος, καθηγητής Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ. (επιβλέπων)
Στέλλα Δρούγου, καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ.
Σεμέλη Πινγιάτογλου, αναπλ. καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ.

Ημερομηνία έγκρισης:
24 Οκτωβρίου 2000

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ. δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα.

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΑΓΓΕΙΩΝ

Στον παρόντα κατάλογο παρουσιάζονται κατ΄ αρχήν τα αγγεία που σχετίζονται με τον Ζωγράφο του Μελεάγρου και τον κύκλο του Ακολουθούν - κατ΄ αλφαβητική σειρά - τα αγγεία όλων των υπόλοιπων αγγειογράφων του α΄ τετάρτου του 4ου αι π Χ Για την ταξινόμηση των έργων τους, καθώς δεν είναι δυνατόν να αποδοθούν τα ονόματα όλων των αγγειογράφων στα ελληνικά, λαμβάνονται υπόψη οι αρχικοί χαρακτήρες των ξενόγλωσσων ονομάτων τους

Στην πρώτη σειρά αναφέρονται ο αύξων αριθμός του παρόντος καταλόγου και το σχήμα του αγγείου Στη δεύτερη σειρά αναφέρεται ο τόπος εύρεσης, εφόσον είναι γνωστός Στην ίδια σειρά επίσης αναφέρονται ο αριθμός της εικόνας, όπου παρατίθεται το σχέδιο της τομής του ή και της παραπληρωματικής του διακόσμησης, και ο αριθμός του πίνακα, όπου απεικονίζεται Ακολουθούν ο παρών τόπος έκθεσης και ο αριθμός ευρετηρίου (οι παλαιότεροι παρατίθενται μέσα σε παρένθεση), οι διαστάσεις του αγγείου σε εκατοστά (όταν αναφέρονται στις σχετικές δημοσιεύσεις ή εφόσον το δεδομένο αγγείο σχεδιάστηκε από τη γράφουσα) και τα θέματα των παραστάσεων των διαφόρων όψεων (με Α και Β σημειώνονται αντίστοιχα οι παραστάσεις της Α και της Β όψης και με Ι η παράσταση του μεταλλίου) Μετά την αναφορά του θέματος με κεφαλαία γράμματα αναφέρονται τυχόν επιγραφές στις αντίστοιχες όψεις των αγγείων Στη συνέχεια αναφέρονται ο κεραμέας, ο αγγειογράφος και η περίοδος δραστηριότητας του εργαστηρίου, στην οποία παρήχθηκε το αγγείο, με το όνομα του υπεύθυνου για την ταύτιση ερευνητή να σημειώνεται μέσα σε αγκύλες (όπου Κ εννοείται το όνομα της γράφουσας) Τέλος, ακολουθεί η βιβλιογραφία, όπου για λόγους οικονομίας χώρου, οι τίτλοι των εργασιών που χρησιμοποιούνται κατ΄ επανάληψη παρατίθενται κωδικοποιημένοι (ο πλήρης τίτλος τους αναγράφεται στον κατάλογο των βραχυγραφιών) Θα πρέπει επίσης να αναφερθεί ότι δεν πρόκειται για ενδεικτική αναφορά των πλέον πρόσφατων εργασιών ή εκείνων μόνο, όπου υπάρχουν καλές φωτογραφικές αποτυπώσεις, αλλά ότι αντίθετα καταβλήθηκε προσπάθεια από τη γράφουσα να δημιουργηθεί ένας όσο το δυνατόν πληρέστερος κατάλογος των εργασιών, όπου περιγράφονται τα αγγεία του α΄ τετάρτου που χρησιμοποιήθηκαν ως υλικό μελέτης στην παρούσα εργασία Με τον τρόπο αυτό ο εντοπισμός της παράστασης ενός αγγείου γίνεται ευκολότερα και γρηγορότερα, καθώς αναφέρονται περισσότερες της μιας δημοσιεύσεις, όπου περιλαμβάνονται φωτογραφικές ή σχεδιαστικές του αποτυπώσεις

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ

αρ	αριθμός καταλόγου	ΜΣΥ	μέγιστο σωζόμενο ύψος
Δβ	διάμετρος βάσης	πίν	πίνακας
$Δ_{μετ}$	εξωτ διάμετρος μεταλλίου	Παχ	πάχος (θραυσμάτων)
Δχ	διάμετρος χείλους	σ	σελίδα
ΕΑΜ	Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο	σημ	σημείωση
εικ	εικόνα	Υ	ύψος
ΜΣΔ	μέγιστη σωζόμενη διάσταση		
ΜΣΠλ	μέγιστο σωζόμενο πλάτος		

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΜΕΛΕΑΓΡΟΥ (ΚΑΙ ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ)

MEL 1 — Αμφορέας με λαιμό
πίν. 1Α.Β — Καπύη (παρ. Capua) (;)
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 126033
Υ: 50 Δχ: 21
Α. Αφροδίτη και Έρωτας ανάμεσα στη μορφή ενός νέου κυνηγού και σε γυναικείες μορφές (Ήβη;)
Β. Ηρακλής, νέος (Ιόλαος;) και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος $Μ_1$ [Κ]
Αρχές πρώιμης περιόδου [Κ]
Zevi, E., Un nuovo vaso del Pittore di Oinomaos, RendPont 15-16 (1939-1940), σ. 37-45, εικ. 1-4 - McPhee (1973), πίν. 74

MEL 2 Αμφορέας με λαιμό
πίν. 1Ε Αθήνα, ΕΑΜ 15113
Υ: 59 Δχ: 20,5
Α. Αταλάντη ανάμεσα σε νέους κυνηγούς
Β. Τρεις νέοι
Ζωγράφος M_2 [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1411, 39 - Addenda^2 374 - Deffner (1924), σ. 113-114, πίν. 1-2 - Zevi (1939), σ. 42-43, εικ. 5 - Metzger (1951), σ. 312, 315, πίν. 40,4 - Webster (1967), σ. 306 - Simon (1970), σ. 19 σημ. 25 - Trendall-Webster (1971), σ. 108-109, πίν. III.3,38 - Karouzou (1979), σ. 186-187 - LIMC II (1984), σ. 944 λ. Atalante 41b (Boardman, J.) - Schnapp (1997), σ. 431, 529 αρ. 511

MEL 3 Αμφορέας με λαιμό
πίν. 1Γ.Δ Νότια Ιταλία
Τορόντο, Royal Ontario Museum 919.5.35 (388)
Υ: 61,9
Α. Αταλάντη και Μελέαγρος ανάμεσα σε κυνηγούς
Β. Τρεις νέοι
Ζωγράφος M_2 [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1411, 40 - Addenda^2 374 - Robinson-Harcum (1930), σ. 192, πίν. 69 - Metzger (1951), σ. 312-313 - Eckstein (1956), σ. 92-93, πίν. 44,1 - Simon (1970), σ. 19 σημ. 35 - Beck (1975), εικ. 418 - LIMC II (1984), σ. 944 λ. Atalante 40 (Boardman, J.) - Boardman (1989), σ. 336 - LIMC VI (1992), σ. 418 λ. Meleagros 40 (Woodford, S.) - Schnapp (1997), σ. 432, 530 αρ. 514

MEL 4 Πελίκη
πίν. 2Α Καπύη (παρ. Capua)
Voronezh, Kramskoy Museum (κάποτε στο Tartu, University Museum 108)
Υ: 37
Α. Ηρακλής με Αθηνά, Νίκη, δύο Μαινάδες(;) και δύο Σατύρους
Β. Τρεις νέοι
Α. Ζωγράφος M_2 [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1411, 41 - Vollkommer (1988), σ. 66 αρ. 480 - LIMC V (1990), σ. 171 λ. Herakles 3405 (Boardman, J., κ.ά.)

MEL 5 Πελίκη
πίν. 2Β.Γ Ισπανία
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 39,4
Α. Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Ερώτες, Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι κυνηγοί
Α. Ζωγράφος M_1; [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1411, 42 – Sotheby´s London, 12.12.1988, σ. 62-63 αρ. 110

MEL 6 Θραύσμα πελίκης
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 100 (P 69)
ΜΣΥ: 6,8
Α. (Καθιστή Μαινάδα και Σάτυρος)
Α. Ζωγράφος M_1 [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1411, 43 - Talcott-Philippaki (1956), σ. 28, πίν. 8.100

MEL 7 Πελίκη, αποσπασματικά σωζόμενη
εικ. 1Α Παρίσι, Musée du Louvre C 10854

εικ. 55 ΜΣΥ A_1: 28,7 A_2: 10 B_1: 21,7 B_2: 6,3 Γ: 3
πίν. 2Δ.Ε Α. (Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Έρωτες, Μαινάδες και Σατύρους)
Β. (Τρεις(;) νέοι)
Ζωγράφος M_2 [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1411, 44 - Αδημοσίευτη

MEL 8 Πελίκη, αποσπασματικά σωζόμενη (αποτελείται από 12 θραύσματα)
εικ. 1Β Παρίσι, Musée du Louvre Cp 10853
πίν. 3Α.Β ΜΣΥ: 31-31,3
Α. (Αταλάντη ανάμεσα σε κυνηγούς) [Κ]
Β. (Τρεις νέοι)
Ζωγράφος M_2 [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1411, 45 - Αδημοσίευτη

MEL 9 Πελίκη, αποσπασματικά σωζόμενη
πίν. 3Γ Ullastret
Ullastret, Musée Monographique d´Ullastret
Υ: 30,5
Α. (Θησέας εγκαταλείπει την Αριάδνη)
Α. Ζωγράφος M_1 [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
CVA Ullastret (1984), σ. 45, πίν. 44,1

MEL 10 Πελίκη
Καπύη (παρ. Capua)
Capua, Museo Campano 213
Α. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Β. Νέος
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1416, 4 - Αδημοσίευτη

MEL 11 Πελίκη
Καπύη (παρ. Capua)
Capua, Museo Campano
Α. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Β. Νέος
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1416, 5 - Αδημοσίευτη

MEL 12 Ελικωτός κρατήρας με "λεβητόσχημο" σώμα
πίν. 3Δ, 4, 5 Malibu, J. Paul Getty Museum 87.AE.93
Υ: 76,9 ($Υ_{κρατ}$: 53,5 $Υ_{με\ υποστ}$:16,2) Δβ: 34,2
$A_{λαιμ}$. Άδωνις και Έρωτας ανάμεσα στην Αφροδίτη, την Περσεφόνη και άλλες γυναίκες
$B_{λαιμ}$. Συμπόσιο
Άνω $επιφ_{υποστ}$. Κυνήγι ταύρου, ελαφιού, λαγού και μάχη με γρύπες
Κάθ. $επιφ_{υποστ}$. Διόνυσος και Έρωτας ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδες
Λαιμός. Ζωγράφος M_1 Υπόστατο. Ζωγράφος M_2 [Κ]
Αρχές πρώιμης περιόδου [Κ]
GettyMusJ 16 (1988), σ. 143-144 αρ. 7 - Schleiffenbaum (1991), σ. 368-369 αρ. V 289a - Burn (1991), σ. 107-130, εικ. 1-18

MEL 13 Ελικωτός κρατήρας
εικ. 2 Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 158
πίν. 6 Υ: 35,5 $Υ_{με\ πλακίδια\ λαβ}$:42,5 Δχ: 24,5 $Δ_{με\ πλακίδια\ λαβ}$:30,8 Δβ: 13,8
Α. Εκτέλεση οκλάσματος προς τιμήν ανατολίτη ηγεμόνα [Beazley] ή Διονύσου-Σαβάζιου [Curtius, Metzger]
Β. Αταλάντη ανάμεσα σε κυνηγούς

Ζωγράφος M_2 [K]
Προχωρημενη πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1408-1409, 1, 1692-1693 - Addenda[2] 374 - Benndorf (1899), σ 14 κ ε, εικ 15 - Deffner (1927-1928), σ 177 κ ε - Curtius (1928), σ 289, 291 εικ 10 - Metzger (1951), σ 148 αρ 80, σ 151, σ 312 αρ 22 - Simon (1953), σ 85 - Eckstein (1956), σ 92-93 αρ 5 σημ 10 - Richter (1958), σ 157 - Webster (1967), σ 306 - Simon (1970), σ 19 σημ 25 - Trendall-Webster (1971), σ 98-99, πίν III 3,37 - CVA Wien III (1974), σ 37, πίν 139,1-7 - McPhee (1976), σ 381 σημ 3 - LIMC II (1984), σ 944 λ Atalante 41a (Boardman, J) - LIMC VI (1992), σ 418 λ Meleagros 37 (Woodford, S) - Campenon (1994), πίν 1 1 - Schnapp (1997), σ 431, 529 αρ 512 - Schafer (1997), σ 93, 113-114 αρ VII 2g, πιν 54 2

MEL 14 — Κιονωτός κρατήρας
πίν 7Α Β — Γερμανία, ιδιωτική συλλογή 68
Υ 54 Δχ 42 $Δ_{με\ πλακίδια\ λβ}$ 52
Α Μάχη Ελλήνων-Αμαζόνων
Β Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδες
Κύκλος του Ζωγράφου του Προνόμου [Simon]
Α Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης –
Β Ζωγράφος M_1 [K]
Αρχες πρώιμης περιόδου [K]
Guntner-Simon (1997), σ 140-145 αρ 39

MEL 15 — Κιονωτός κρατήρας
πίν 7Γ — Δουβλίνο, National Museum of Ireland 1880 507
Υ: 43,3 Δχ 36,1 $Δ_{με\ πλακίδια\ λβ}$ 42,2
Α Συμπόσιο με κωμο
Β Έρωτας, Αφροδίτη(,) και δύο Σάτυροι
ΚΟΡΙΝΘΙΟΡΓΗΣ ΙΙΙΙ ΣΚΑΦΙΔΕΣ ΔΠ
Α Ζωγράφος M_1 [K]
Προχωρημένη πρωιμη περιοδος [K]
ARV[2] 1411, 38 - Johnston (1973), σ 381 αρ 427 - Johnston (1979), σ 112 αρ 18C,46, σχεδ 13j, σ 166 αρ 22F,6, σ 167 αρ 24F,6

MEL 16 — Κιονωτός κρατήρας
πίν 9Α Γ — Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 733
Υ. 35 ΠΣ 32
Α Κυνηγοί
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_2 [K]
Αρχές μέσης περιόδου [K]
ARV[2] 1409, 2 - Bloch (1895), σ 44 - Hahland (1931), σ 20 - Gotze (1938), σ 218-219 σημ 1 - CVA Wien II (1959), σ 31, πίν 96 3-5

MEL 17 — Κιονωτός κρατήρας
πίν 8Α — Spina, T 330 B (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 8918
Υ 29,5 Δχ. 27,7
Α Μαινάδες και Σάτυροι
Β Αθλητής και νέοι
Α Ζωγράφος M_1 [K]
Αρχές μέσης περιόδου [K]
ARV[2] 1409, 4 bis - Berti-Gasparri (1989), σ 66 αρ 25 - Lezzi-Hafter-Zindel (1991), σ 67 αρ 23

MEL 18 — Κιονωτός κρατηρας
πίν 8Β — Spina, T 51 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3008
Υ 32,7 Δχ 26,2

Α Συμπόσιο
Β Τρεις νέοι
Α Ζωγραφος M_2, [K]
Πρώιμη περίοδος [McPhee] / Αρχές μέσης περιόδου [K]
ARV² 1409, 7 1693 - Addenda² 374 - McPhee (1973), σ 238 αρ 1, πίν 64 - Alfieri (1979), σ 108-109 αρ 272

MEL 19 Κιονωτός κρατήρας
πίν 8Γ Δ Καποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ 27,3
Α Τέσσερις νέοι κωμαστές
Β Έρωτας, γυναικεια μορφή και νεος
Α Ζωγραφος M_1, [K]
Πρωιμη περιοδος [McPhee] /
Προχωρημένη μέση περιοδος [K]
ARV² 1409, 8 bis - Para 490 – Sotheby's London, 24 4 1967, σ 49 αρ 178 - McPhee (1973), σ 238 - Campenon (1994), πιν 2 2

MEL 20 Κιονωτός κρατήρας
πίν 9Β Spina (sequestro Carabinieri - Comacchio, 26 1 1927)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Υ 40,5 Δχ 37,5
Α Νέος που κάθεται και τρεις νεοι
Β Τρεις νεοι
Α Ζωγράφος M_2, [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1409, 3 – Aurigemma (1965), σ 124-125, πίν 152, 156

MEL 21 Κιονωτός κρατήρας
Spina, T 25 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Α Μαινάδα και Σάτυροι
Β Τρεις νέοι
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Πρώιμη περίοδος, [Beazley]
ARV² 1409, 4, 1415 - Αδημοσίευτος

MEL 22 Κιονωτός κρατήρας
Spina, T 783 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Α Μαινάδες, Έρωτας και Σάτυροι
Β Έρωτας, γυναικεία μορφή και γυμνός νέος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV² 1409, 5 - Αδημοσίευτος

MEL 23 Κιονωτός κρατήρας
Spina, T 820 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 25631
Υ 26,5 Δχ 21,7
Α Μαινάδες, Έρωτας και Σάτυροι
Β Έρωτας, γυναικεία μορφή και γυμνός νέος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
ARV² 1409, 6 – Massei (1978), σ 81

MEL 24 Κιονωτός κρατήρας
Καποτε στη Ρώμη, Εμπόριο έργων τέχνης (πρώην ιδιωτική συλλογή Valenti)
Α Σκηνή κώμου με τέσσερις νέους, εκ των οποίων ο ένας κρατά δάδα
Β Έρωτας, γυναικεία μορφή και νέος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]

ARV[2] 1409, 8 1693 - Αδημοσίευτος

MEL 25 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 10Γ Ruvo di Puglia
Ruvo di Puglia, Museo Jatta 36930 (1498)
Y: 40,3
A. Ερμής, Ιώ και Άργος παρουσία θεών και Σατύρων
B. Πέντε αθλητές
A. Ζωγράφος M_1 [K]
Πρώιμη περίοδος [Beazley] - Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
ARV[2] 1409, 9 - Para 490 - Addenda[2] 374 - Hahland (1931), σ. 7, 31 - Sichtermann (1966), πίν. 36 - McPhee (1973), σ. 238 αρ. 4, 249-253, πίν. 66 - McPhee (1976), σ. 392 αρ. 30 - Shefton (1982), σ. 158 σημ. 29 - Ghali-Kahil κ.ά. (1986), σ. 18, εικ. 14 - Arafat (1990), σ. 159-161, εικ. 9 - LIMC V (1990), σ. 669 λ. Io I 56 (Yalouris, N.) - Steinhart, M., Das Motiv des Auges in der griechischen Bildkunst, Mainz 1995, πίν. 47.1 - Andreassi (1996), σ. 108 - Andreassi-Cassano (1996), σ. 746-780 - LIMC VIII (1997), σ. 1125-1126 λ. Silenoi 164 (Simon, E.)

MEL 26 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 3Α Αθήνα, ΕΑΜ 12489 (Ν. 1128)
πίν. 10Α.Β.Δ Y: 32,4-33 Δχ: 35,4 Δβ: 15,8-16
A. Ανεξήγητο θέμα: νέοι με ανατολίτικα ενδύματα συνοδεία σκύλων και παρουσία γυναικείων μορφών και Έρωτα / Κάποιος μύθος του τρωικού κύκλου; [Schauenburg]
B. Σάτυρος ανάμεσα σε δύο Μαινάδες
A. Ζωγράφος M_1 [K]
Πρώιμο έργο [Beazley]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1409, 10 - Para 490 - Addenda[2] 374 - Nicole (1911), σ. 258-259 - Καρούζου (1964), σ. 19, πίν. 5.1 - McPhee (1973), σ. 238 αρ. 5, πίν. 67.1 - Schauenburg (1975), πίν. 39,1-2

MEL 27 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 11Δ Calvi
Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11012 (L. 209)
Y: 36/37
A. Διόνυσος, Αριάδνη και Έρωτας ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
B. Τέσσερις νέοι
Ζωγράφος M_2 [K]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1409, 11 - Salis (1910), σ. 131, εικ. 3 - Alvarez-Ossorio (1910), σ. 108, εικ. I, II - Leroux (1912), σ. 125-126 αρ. 209 - CVA Madrid ii (1944), σ. 6, πίν. 10,1a-b - Metzger (1951), σ. 115, πίν. 11,3 - McPhee (1973), σ. 255 - LIMC III (1986), σ. 483 λ. Dionysos 721 (Gasparri, G.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 42 σημ. 540

MEL 28 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 3Β Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität H 4643 (L. 522)
πίν. 11Α.Β Y: 32,6-34,3 Δχ: 34,4-35 Δβ: 15
A. Αταλάντη και Μελέαγρος ανάμεσα σε κυνηγούς
B. Έρωτας και τρεις αθλητές
Ζωγράφος M_2 [K]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1410, 14 - Addenda[2] 374 - Langlotz (1932), σ. 106, πίν. 191 - Metzger (1951), σ. 313 αρ. 24, σ. 315 αρ. 39.2 - Eckstein (1956), σ. 92-93, σημ. 10 αρ. 4 - Walter (1959), σ. 38-40, εικ. 30 - Webster (1967), σ. 306 - Simon (1970), σ. 19 σημ. 25 - Beck (1975), πίν. 86.417 - Simon (1975), σ. 154 - Durand-Lissarague (1980), σ. 104 σημ. 53 - LIMC II (1986), σ. 944 λ. Atalante 41c (Boardman, J.) - LIMC VI (1992), σ. 418 λ. Meleagros 39

(Woodford, S.) - Simon (1994), σ. 23, σ. 25 εικ. 36 - Barringer (1996), σ. 77, εικ. 12 - Schnapp (1997), σ. 431, 529-530 αρ. 513

MEL 29
πίν. 11Γ
Καλυκωτός κρατήρας
Spina, T. 121 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4920
Υ: 27 Δχ: 28,9 [Lezzi]
A. Διόνυσος και Αριάδνη με δύο Σατύρους
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
A. Ζωγράφος M_1 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV² 1409, 12 – Massei (1978), σ. 131-132, πίν. XLI, 2

MEL 30
πίν. 12ΣΤ
Καλυκωτός κρατήρας
Fienga, Nocera de' Pagani 592
A. Συμπόσιο
B. Σάτυρος και Μαινάδες
Ζωγράφος M_2; [K]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
Napoli (1970), σ. 174, 176 εικ. 105-106

MEL 32
πίν. 12Β.Ε
Καλυκωτός κρατήρας
Bologna
Bologna, Museo Civico 305
Υ: 35 Δχ: 35
A. Ελένη και Πάρις παρουσία Αινεία και Ερώτων
B. Έρωτας ανάμεσα σε δύο νέους
Κοντά στον Ζωγράφο του Μελεάγρου [Beazley]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1416, 1 - Ghali-Kahil (1955), σ. 168-169 αρ. 128, πίν. 19 - CVA Bologna iv (1957), III I σ. 17-18, πίν. 88 - LIMC I (1981), σ. 382 λ. Aineias 16 (Canciani, F.) - LIMC IV (1988), σ. 518 λ. Hélène 94 (Kahil, L.)

MEL 33
εικ. 4Α
πίν. 12Α.Δ
Καλυκωτός κρατήρας
Καπύη (παρ. Capua)
Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität L. 523
Υ: 33,8-35 Δχ: 35,5-36 Δβ: 16,2-16,4
A. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες, Σατύρους, την Αφροδίτη και έναν Έρωτα
B. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες, Σατύρους, μια Νίκης και έναν Έρωτα
Ζωγράφος του Würzburg 523 [Beazley]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1415, 1 - Addenda² 375 - Hahland (1931), σ. 32, 78 - Langlotz (1932), σ. 106, πίν. 192 - Züchner (1938), σ. 8, 11, εικ. 8 - Metzger (1951), σ. 53, 130-131, πίν. 15,3 - Froning, Simon (1975), σ. 154 - LIMC III (1986), σ. 454 λ. Dionysos 337 (Gasparri, C.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 45 σημ. 567 - Campenon (1994), πίν. 4.2

MEL 34
πίν. 12Γ
Καλυκωτός κρατήρας
Βοστώνη, Museum of Fine Arts 21.271
Υ: 31,75 Δχ: 33,2
A. Ζευγάρι Διονύσου και Έρωτα ανάμεσα σε Μαινάδες, Σατύρους και Έρωτες
B. Έρωτας και δύο νέοι
A. Ζωγράφος του Λονδίνου F 90 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV² 1417, 2 - Addenda² 375 - Vermeule (1966), σ. 22 - Herrmann (1988), σ. 31 αρ. 19

MEL 35 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 17 Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9106
πίν. 13Α.Β Υ: 37,5-37,8 Δχ: 40,8-41,4 Δβ: 21,2
Α. Ποσειδώνας και Αμυμώνη ανάμεσα σε έναν Έρωτα, την Αφροδίτη και Σατύρους
Β. Τέσσερις αθλητές
Ζωγράφος M_2 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1410, 15 1493 - Addenda[2] 374 - Tischbein (1791-5), σ. 5, πίν. 109 - Nogara (1939), σ. 222, εικ. 2 - Beazley (1954), σ. 91 - Schauenburg (1961), πίν. 12,23 - LIMC I (1981), σ. 747 λ. Amymone 61 (Simon, E.)

MEL 36 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν.13Γ.Δ Aberdeen, University 772
Α. Έφιππος Ποσειδώνας ανάμεσα σε Σατύρου, μια ανδρική και μια γυναικεία μορφή
Β. Τέσσερις γυμνοί νέοι
Ζωγράφος του Μελεάγρου [McPhee] / Ζωγράφος M_2 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
Αδημοσίευτος

MEL 37 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 20 Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität H 5982
πίν. 14Β Υ: 36,5-37,2 Δχ: 37,5-37,8 Δβ: 18,2
Α. Σίσυφος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Jucker] /Α. Ζωγράφος M_2 [K]
Τέλη πρώιμης περιόδου [K]
Simon, E., Philipp von Zabern Kalender 1994, August Blatt 1 - Bemmann, (1994), σ. 71 κ.ε., σ. 199-200 αρ. A 47, εικ. 57 - Simon, E., Sisyphos auf einem Glockenkrater des Meleagermalers, AA 1994, σ. 23-32 - LIMC VII (1994), σ. 467 λ. Poseidon 188 (Simon, E.,), σ. 785-786 λ. Sisyphos I 40 (Oakley, J.)

MEL 38 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 57Α Λονδίνο, British Museum 1917.7-25.2
πίν. 14Α Υ: 31,5 Δχ: 34,2 Δβ: 18
Α. Άφιξη Απόλλωνα πάνω σε κύκνο και υποδοχή του από δύο Μαινάδες και ένα Σάτυρο
Β. Έρωτας ανάμεσα σε δύο αθλητές
Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1410, 16 - Addenda[2] 374 - Tillyard (1923), πίν. 26,162 - Cook (1914-1940), ii σ. 461, εικ. 359 - Metzger (1951), πίν. 24.2 - LIMC II (1984), σ. 227 λ. Apollo 343 (Lambrinoudakis, W., κ.ά.) - Jenkins-Sloan (1996), σ. 186 αρ. 62B

MEL 39 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 14Γ Bologna
Bologna, Museo Civico 329
Υ: 39 Δχ: 39
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Έρωτα, Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τέσσερις νέοι αθλητές
Ζωγράφος M_2 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1410, 21 - Addenda[2] 374 - Pellegrini (1912), σ. 165-167, εικ. 97 - Metzger (1951), σ. 121, 130, πίν. 15.2 - CVA Bologna iv (1957), σ. 18, πίν. 89.1-2, 91.3-4, 92.5-6 - Govi (1982), σ. 282 - LIMC III (1986) σ. 454 λ. Dionysos 336 (Gasparri, C.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 45 σημ. 567

MEL 40 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 15Α.Δ Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz F 2644
Α. Διόνυσος που κάθεται παρουσία Έρωτα, Αθηνάς(;), Ερμή και Μαινάδων
Β. Τέσσερις νέοι αθλητές
Ζωγράφος M_2 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1410, 19 - Gerhard (1845), σ. 34, πίν. E 6-7 - Paul-Zinserling (1994), σ. 45 σημ. 567

MEL 41 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 14Δ Raleigh, North Carolina Museum of Art G 57.14.25 (πρώην ιδιωτική συλλογή Spink)
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α. Ζωγράφος M_2; [K]
Πρώιμη περίοδος [Beazley]
ARV^2 1410, 22, 1415 - Paul-Zinserling (1994), σ. 45 σημ. 567

MEL 42 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 21Α Παρίσι, Musée du Louvre G 505 (ED 133 - N 2661)
εικ. 57Β Υ: 32-32,8 Δχ: 33,6 Δβ: 17,9
πίν. 15Β.Ε Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α. Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1410, 17 - Pottier (1897-1922), 1121 - CVA Louvre v (1928) III I e, σ. 4, πίν. 1,4.7.9, εικ. g - Paul-Zinserling (1994), σ. 45 σημ. 567

MEL 43 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 16Γ Santa Agata de΄ Goti
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 931
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Έρωτας και δύο αθλητές
Α. Ζωγράφος M_2 (ρέπλικα της Α του MEL 42) [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1410, 18 - Paul-Zinserling (1994), σ. 45 σημ. 567

MEL 44 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 58Α Λονδίνο, British Museum 1772.3-20.201 (και όχι 1952.11-8.1, όπως
πίν. 15Γ.ΣΤ αναφέρεται στον κατάλογο ARV^2 του Beazley)
Υ: 33 Δχ: 35 Δβ: 17,2-18
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Γυμνός νέος ανάμεσα σε δύο ιματιοφόρους νέους
Ζωγράφος του Würzburg 523 [Beazley] / Α. Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1415, 2 - Addenda^2 375 - Paul-Zinserling (1994), σ. 45 σημ. 567

MEL 45 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 16ΣΤ Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 34,2 Δχ: 35
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου, αν όχι από το χέρι του [McPhee] Α. Ζωγράφος M_2; [K]
Μέση περίοδος [K]
Sotheby΄s London, 11.12.1989, σ. 42-43 αρ. 73

MEL 46 Κωδωνόσχημος κρατήρας

πίν 17Γ Κάποτε στη Νέα Υορκη, Εμπόριο έργων τέχνης (κάποτε σε ιδιωτική συλλογή στο Lugano)
Υ 34,3
Α Διόνυσος που καθεται ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδα
Β Τρεις ιματιοφόροι νέοι
Α Ζωγράφος M_1 [Κ]
Μέση περιοδος [Κ]
Sotheby's N Y , 17 12 1997, αρ 106

MEL 47 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 16Β Ε Buffalo, Museum of Science C 12850
Α Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_2, [Κ]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1410, 20 - Zinserling (1994), σ 45 σημ 567

MEL 48 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 17ΣΤ Κάποτε στο Λονδινο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ 39,4
Α Σατυροι και Μαινάδες
Β Τρεις ιματιοφόροι νέοι, ένας με στλεγγίδα και ένας με βακτηρία
Α Ζωγράφος M_2, [Κ]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
Sotheby's London, 3 12 1991, σ 66 112 αρ 140

MEL 49 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 58Β Λονδίνο, British Museum F 58
πίν 17Α Δ Υ: 33 Δχ: 35,8 Δβ: 17-17,5
Α Σάτυροι, Μαινάδες και Έρωτας
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_2 [Κ]
Πρώιμο έργο, [Beazley] / Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1410, 23, 1415 - Walters (1896b), σ 41

MEL 50 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 17Β Ε Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 06 1021 214
Υ: 33,5 Δχ. 34 Δβ:
Α Αριάδνη ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδα
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_1, [Κ]
Πρώιμο έργο [Beazley, McPhee] / Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1410, 24, 1415 - McPhee (1973), σ 238 αρ 6

MEL 51 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 21Β Παρίσι, Musée du Louvre G 512
εικ 59Α Υ: 32,8-33,2 Δχ: 35 Δβ: 17,2
πίν 18Α Γ Α Σάτυροι και Μαινάδες
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_1 [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1410, 25 - CVA Louvre v (1928) III I e, σ 5, πίν 3,2 4, εικ h

MEL 52 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 18Β Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1143
Υ: 39,1/39,5 Δχ· 41,8/42
Α Ελένη(,) και Πάρις(,) παρουσία του Αινεία(,), των Διοσκούρων(,) και ενός Έρωτα
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος M_1 [Κ]

Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Beazley]
ARV[2] 1410 27 - Addenda[2] 374 - Ghali-Kahil (1955), σ 173, πίν 24,2 - McPhee (1973), σ 238 αρ 7, πίν 68 - CVA Wien III (1974), σ 25, πίν 123,1-3 - LIMC IV (1988), σ 520 λ Helene 109 (Kahil, L)

MEL 53 Κωδωνόσχημος κρατηρας
πίν 16A Δ Μαδρίτη, Museo Arqueologico Nacional 11031 (L 223)
Υ 40 Δχ 43
Α Ηρακλής που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β Τεσσερις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_2, [K]
Πρώιμη περιοδος [K]
ARV[2] 1410, 26 - Alvarez-Ossorio (1910), σ 41, πιν 23 2 - Vollkommer (1988), σ 66 αρ 487

MEL 54 Θραύσμα κωδωνόσχημου κρατήρα
πίν 18Δ Αθήνα
Βοννη, Universitat - Akademisches Kunstmuseum 540
ΜΣΥ 19
Α (Ο Θησέας με τον ταύρο)
Α Ζωγράφος M_1 [K]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
ARV[2] 1411, 29 - Addenda[2] 374 - Brommer (1979), σ 507, εικ 6 - Shefton (1982), σ 157 σημ 26, σ 158 σημ 29 - McPhee (1987), σ 293 αρ 55 - Campenon (1994), πίν 3 2

MEL 55 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 18 Leiden, RijksMuseum van Oudheden 1956 8 3
εικ 56A Υ· 38-39,8 Δχ 41,8-42,6 Δβ: 20,2-20,4
πίν 19A Α Κώμος
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος M_1 [K]
Τέλη πρώιμης περιόδου [K]
ARV[2] 1416, 2 - Addenda[2] 375 - CVA Leiden III (1983), σ 47-48, πίν 148 5-6, 149 1-3

MEL 56 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 19 Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts 50 569
εικ 56B Υ 38,2-38,4 Δχ 41,8-42,2 Δβ 20,8
Α Κώμος
Β Τέσσερις νέοι αθλητές
Ζωγράφος M_2 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1411, 30 bis - Szilagyi-Castiglione (1957), σ 35, πίν 15,1 - Peschel (1987), αρ 292 - Szilagyi (1991), σ 496 σημ 25

MEL 57 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 59B Λονδίνο, British Museum F 59 (1332)
πίν 19B Δ Υ 33 Δχ 34,6 Δβ 16-16,6
Α Κώμος
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1411, 30 - Walters (1896b), σ 41

MEL 58 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 19Γ Spina, T 612 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3010
Υ· 38,8 Δχ· 41/41,6
Α Συμπόσιο

Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
PI
Α. Ζωγράφος M_1 [Κ]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1411, 32 - McPhee (1973), σ. 238 αρ. 8 - Johnston (1979), σ. 248 - Curti, Berti-Guzzo (1993), σ. 294 αρ. 327 – Rebecchi (1998), σ. 176 εικ. 20

MEL 59 *πίν. 20Α.Γ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Nola
Havana, Museo Nacional de Bellas Artes 189 (Ιδιωτική συλλογή κόμη de Lagunillas)
Υ: 40,4 Δχ: 43,6
Α. Συμπόσιο
Β. Τέσσερις νέοι ιματιοφόροι
Α. Ζωγράφος M_1; [Κ]
Ίσως πρώιμο έργο [Beazley] / Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1411, 31, 1415 – Sotheby's, 20-21.11.1929, πίν. 3,232 - Olmos (1993), σ. 157-159 αρ. 67

MEL 60
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κατάνη, Museo Civico 705 (1664)
Υ: 38 Δχ: 42
Α. Συμπόσιο
Β. Τέσσερις νέοι
Α. Ζωγράφος M_2; [Κ]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1411, 36 - Libertini (1930), σ. 166-167, πίν. 77

MEL 61 *πίν. 21Α.Γ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Beverly Hills, Summa Gallery (κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου)
Υ: 31,1
Α. Συμπόσιο
Β. Έρωτας ανάμεσα σε δύο ιματιοφόρους νέους
Α. Ζωγράφος M_2; [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV[2] 1411, 33 – Sotheby's London, 3.12.1973, σ. 84 αρ. 140, πίν. 33

MEL 62 *πίν. 20Β.Δ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Los Angeles, County Museum of Art 50.8.39 (A 5933.50-45)
Υ: 33,7-34,4 Δχ: 36,5-37 Δβ: 17,6-17,9
Α. Συμπόσιο
Β. Έρωτας ανάμεσα σε δύο νέους
Α. Ζωγράφος M_2 [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV[2] 1411, 34 - Addenda[2] 374 – Christie's London, 23.7.1917, σ. 18 αρ. 103b - Tillyard (1923), σ. 93 αρ. 154 – Sotheby's, 2.12.1946, σ. 7 αρ. 62 - Clement (1955), σ. 20 αρ. 23 - CVA Los Angeles i (1977), σ. 35, πίν. 31, 3-4

MEL 63 *εικ. 22Α* *πίν. 21Β.Δ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire A 196
Υ: 31,6-31,8 Δχ: 33,5-33,6 Δβ: 17,6-17,8
Α. Συμπόσιο
Β. Έρωτας ανάμεσα σε δύο αθλητές
Α. Ζωγράφος M_2 [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV[2] 1411, 35 - Αδημοσίευτος

MEL 64 *πίν. 22Α*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Reading, University 45.viii.1

Υ 33,5 Δχ 35
Α Συμπόσιο
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Α Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1411, 37 - CVA Reading (1954), σ 42, πίν 26, 2

MEL 65 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 22B Populonia
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 81907
Α Συμπόσιο
Β Τρεις νέοι
Εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου (Η διακόσμηση της Β όψης φαίνεται ότι έγινε από το ίδιο χέρι που έκανε και τις Β πλευρές των ARV^2 1410, 22, 23, 24 και 1411, 31 Η Α όψη όμως δε φαίνεται να συνδέεται με το Ζωγράφο του Μελεάγρου) [Beazley]
ARV^2 1415 - Cristofani (1981), σ 167, 170, εικ 140 - Fedeli κ ά (1993), σ 120, εικ 105

MEL 66 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 23Α Δ Κάποτε στο Λονδίνο (και μετέπειτα στη Νέα Υόρκη), Εμπόριο έργων τέχνης (κάποτε στο Nostell Priory, ιδιωτική συλλογή λόρδου St. Oswald 1)
Υ 33/33,4
Α Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Wurzburg 523 [Corbett]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1415, 3 - Addenda^2 375 - Christie's London, 30.4.1975, σ 36 αρ. 51, πίν 18 – Sotheby's N Y , 12 6 1993, αρ 121 - Paul-Zinserling (1994), σ 45 σημ 567

MEL 67 Θραύσμα κωδωνόσχημου κρατήρα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 316
ΜΣΥ: 6,5
Α. (Διόνυσος που κάθεται και Μαινάδα) [Corbett]
Ζωγράφος του Würzburg 523 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1415, 4 - Talcott-Philippaki (1956), σ 65, πίν 32.316 - Paul-Zinserling (1994), σ 45 σημ 567

MEL 68 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 22B Καπύη (παρ Capua)
εικ 60Α-Β Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques
πίν 23Β.Ε 932
Υ: 32,6-33 Δχ: 34,2-34,4 Δβ: 17,3-17,4
Α Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
ΟΞΥ[Β]ΑΦΑ \\
Ζωγράφος του Wurzburg 523 [Corbett]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1415 - de Ridder (1902), σ 557-558 - Beazley (1941), σ 597 - Johnston (1979), σ 162 τύπος 14 f vii αρ 17

MEL 69 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 22Γ.Δ Θήβα
Sarajevo, Musée National de la Republique Socialiste de Bosnie-Herzegovine 416
Υ 23,2 Δχ· 24,5 Δβ 12,3
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδα

Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κοντά στον Ζωγράφο του Μελεάγρου [von Bothmer]
Τέλη μέσης περιόδου [K]
Bularda, Wissenschaftliche Mitteilungen aus Bosnien und der Herzegowina 12 (1912), σ. 284 αρ. 95, εικ. 50 - CVA Sarajevo (1975), σ. 50, πίν. 47

MEL 70 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 23Γ.ΣΤ Torino, Museo di Antichita 4119 (coll. università 2063)
Υ: 21
Α. Διόνυσος ανακεκλιμένος ανάμεσα σε Μαινάδα και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Lo Porto]
Τέλη μέσης περιόδου [K]
CVA Torino ii (1969), σ. 7, πίν. 111,1-2

MEL 71 Θραύσμα κωδωνόσχημου κρατήρα
Ullastret
Ullastret, Musée Monographique d'Ullastret 247
ΜΣΔ: 10,2
Β. (Ιματιοφόρος νέος)
Θυμίζει το στιλ του Ζωγράφου του Μελεάγρου
CVA Musée Monographique d'Ullastret i (1984), σ. 24, πίν. 14,2

MEL 72 Δύο θραύσματα ενός κρατήρα
πίν. 24Α Κάποτε στη Λειψία, Universität T 686 (χάθηκαν μετά το Β΄ παγκόσμιο πόλεμο)
Α. 12:14,5
Β. 11:12,5
Α. (Αποσπασματικά σωζόμενες μορφές δύο κυνηγών)
Β. (Αποσπασματικά σωζόμενη μορφή ενός νέου)
Α. Ζωγράφος M_2; [K]
Πρώιμη περίοδος [McPhee]
ARV^2 1412, 53 - McPhee (1973), σ. 239 αρ. 12, πίν. 65.2

MEL 73 Θραύσμα κρατήρα
Ullastret
Ullastret, Musée Monographique d'Ullastret 367
ΜΣΔ: 5,4
(Γυναικεία μορφή)
Θυμίζει το στιλ του Ζωγράφου του Μελεάγρου
CVA Musée Monographique d'Ullastret i (1984), σ. 25, πίν. 15,2

MEL 74 Υδρία
πίν. 25 Κοντά στη Νεάπολη
Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.56 (πρώην ιδιωτική συλλογή Hearst)
Υ: 43,6
Ποσειδώνας και Αμυμώνη ανάμεσα σε έναν Έρωτα, την Αφροδίτη και τον Πέλοπα(;), Σατύρους και Νύμφες
Ζωγράφος M_1 [K]
Αρχές πρώιμης περιόδου [Beazley]
ARV^2 1412, 46 1693 - $Addenda^2$ 374 - Brommer (1938-1939), σ. 175, πίν. 69 - Caskey-Beazley (1954), σ. 91 - Milne (1962), σ. 306, πίν. 82,5 - Diehl (1964), σ. 205 σημ. 257 b - McPhee (1973), σ. 221, 238 αρ. 9, πίν. 69.1 - Folsom (1976), πίν. 59 - Trendall (1977), σ. 282 σημ. 4 - LIMC I (1981), σ. 747 λ. Amymone 60 (Simon, E.) - Schefold (1981), σ. 255-256, εικ. 365 - Robertson (1992), σ. 272 - Reeder (1995) σ. 2, 361-363 αρ. 116

MEL 75 Υδρία
πίν. 26Α Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2375

Υ: 39
Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Μαινάδες, Σατύρους και έναν Έρωτα
Ζωγράφος M_1; [Κ]
Πρώιμο [Beazley] / Αρχές μέσης περιόδου [Κ]
ARV^2 1412, 47 - McPhee (1973), σ. 239 αρ. 10, πίν. 70

MEL 76 Υδρία
πίν. 26Β.Γ.Δ Τάραντας, Contrada Madre Grazia - T. III del 28.3.1910
Τάραντας, Museo Nazionale 4599 (4399)
Υ: 40 Δχ: 15
Ηρακλής που κάθεται ανάμεσα σε έναν νέο (Ιόλαος;) και μια γυναικεία μορφή (Ηβη;), Σατύρους και Μαινάδες(;)
Ζωγράφος M_1 [Κ]
Πρώιμο [Beazley] / Αρχές μέσης περιόδου [Κ]
ARV^2 1412, 48 - Schauenburg (1958), σ. 65, πίν. 31,2 - McPhee (1973), σ. 239 αρ. 11 - Vollkommer (1988), σ. 66 αρ. 488 - LIMC V (1990), σ. 155-6 λ. Herakles 3221 (Boardman, J. κ.ά.) - Lippolis (1994), σ. 31 εικ. 16, σ. 150-151 εικ. 128 - Paul-Zinserling (1994), σ. 34 σημ. 411 - D΄Amicis κ.ά. (1997), σ. 384 αρ. 157.1

MEL 77 Υδρία
πίν. 27Α Ruvo di Puglia
Ruvo di Puglia, Museo Jatta 36853 (1418)
Υ: 35
Αταλάντη και Μελέαγρος ανάμεσα σε κυνηγούς
Ζωγράφος M_2 [Κ]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1412, 49 - Para 490 - Götze (1938), σ. 219 σημ. 3 - Metzger (1951), σ. 313 - Sichtermann (1966), σ. 28, πίν. 38 - Webster (1967), σ. 306 - Simon (1970), σ. 19 σημ. 25 - Shefton (1982), σ. 166 σημ. 62 - LIMC II (1984), σ. 944 λ. Atalante 41 (Boardman, J.) - LIMC VI (1992), σ. 418 λ. Meleagros 38 (Woodford, S.) - Andreassi (1996), σ. 99-100 - Andreassi-Cassano (1996), σ. 678-687 - Schnapp (1997), σ. 432, 530 αρ. 515

MEL 78 Υδρία
πίν. 27Γ Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2912
Βορέας και Ωρείθυια [Simon, de Cesare] /
Ζήτης και Φοίβη [Beazley, Schefold]
Ζωγράφος M_2 [Κ]
Αρχές μέσης περιόδου (;) [Κ]
ARV^2 1412, 50 - $Addenda^2$ 374 - Schefold (1937), σ. 52-53, εικ. 12 - Metzger (1951), σ. 346 αρ. 76 - Langlotz (1953-1954), σ. 30-31 - Simon (1967), σ. 116-117 - Froning (1971), σ. 59 σημ. 324 - van Straten (1974), σ. 179, 183, εικ. 31 - Schefold (1981), σ. 323, εικ. 468 - LIMC II (1984) σ. 14 λ. Aphrodite 48 (Delivorrias, A., κ.ά.) - LIMC III (1986), σ. 139 λ. Boreas 80 (Kaempf-Dimitriadou, S.) - Andreassi (1996), σ. 100 - de Cesare (1997) σ. 126-127 εικ. 66, σ. 227 αρ. 3

MEL 79 Υδρία
πίν. 27Β Havana, Museo Nacional de Bellas Artes (Ιδιωτική συλλογή κόμη de Lagunillas)
Υ: 35,2 Δχ: 22,7 $Δ_{με\ λαβές}$: 27,4
Ελένη που κάθεται ανάμεσα στα αδέλφια της, τους Διόσκουρους, τον Θησέα, τον Πειρίθου, το Μενεσθέα και άλλους τοπικούς ηρώες και δύο Έρωτες (τον Πόθο και τον Ίμερο) [Olmos]
Ζωγράφος M_2 [Κ]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1412, 51 - Olmos (1990), σ. 164-169 αρ. 47 - Olmos (1993), σ. 190-191 αρ. 88

MEL 80 Υδρία
Nola
Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11132 (L. 202)
Υ: 20
Έρωτας ανάμεσα σε δύο καθιστές γυναικείες μορφές
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV[2] 1412, 52 - Alvarez-Ossorio (1910), σ. 113 - Leroux (1912), σ. 120-121 - CVA Madrid ii (1944), d σ. 5, πίν. 6,7

MEL 81 Υδρία
εικ. 41 Nola
εικ. 70 Λονδίνο, British Museum F 90
πίν. 28 Υ: 38,7 Δχ: 15,3 Δβ: 13,5
Αφροδίτη με μια δεύτερη μορφή σε άρμα που οδηγούν δύο Έρωτες παρουσία Μαινάδων, Σατύρων και Ερώτων
ΥΔΡ[ΙΑ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 90 [Beazley]
Τέλη πρώιμης περιόδου [K]
ARV[2] 1417, 1 - Walters (1896b), σ. 55-56 - Nicole (1908), σ. 134 - CVA London vi (1931), σ. 10-11, πίν. 101.2a-c, 102.1a-b - Schefold (1937), σ. 73 - Metzger (1951), σ. 54 - Williams (1990), σ. 59, εικ. 65e - Sparkes (1996), σ. 144, εικ. VI 3.2.1

MEL 82 Πυξίδα
πίν. 24Γ Philadelphia, University Museum MS 5462
Υ: 23
Πώμα: Γαμήλια πομπή Ηρακλή και Ήβης παρουσία ένθρονου Δία και Ήρας, Ερώτων, δαδούχου θεάς (Εστίας ή Άρτεμης) και δύο ακόμη γυναικείων μορφών με δώρα
Ζωγράφος του Μελεάγρου [McPhee]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
Metzger (1951), σ. 223 - Shapiro, A., Uhlenbrock (1986), σ. 106-107, αρ. 23 (με πλήρη κατάλογο βιβλιογραφίας) - Vollkommer (1988), σ. 38, εικ. 49 - LIMC IV (1988), σ. 714 Hera 474 (Kossatz-Deissmann, A.) - Vollkommer (1988), σ. 37 αρ. 254, σ. 38 εικ. 49 - LIMC V (1990), σ. 164 λ. Herakles 3336 (Boardman, J., κ.ά.)

MEL 83 Θραύσμα αγγείου - Καπάκι λεκανίδας [Talcott, Philippaki]
πίν. 24Β Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 128 (P 107)
ΜΣΥ: 5,7
(Μορφή κυνηγού)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley] / Ζωγράφος M_2 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1412, 54 - Talcott-Philippaki (1956), σ. 33, πίν. 10.128

MEL 84 Λεκανίδα
πίν. 24Δ Spina, T. 268 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 6428
Υ: 18,2 Δχ: 27
Πώμα: Ιεροί γάμοι Διονύσου-Αριάδνης
Κύκλος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley]
Πρώτες δεκαετίες 4ου αι. π.Χ. [Massei, Ghiandoni]
Massei (1978), σ. 284, πιν. LXIX, 4 - Ghiandoni, Berti-Gasparri (1989), σ. 44 αρ. 12 - Ghiandoni (1991), passim - Camerin, Berti-Guzzo (1993), σ. 168 εικ. 142.2, σ. 215, 341 αρ. 804

MEL 85 Κύλικα τύπου Α
Santa Agata de΄ Goti, Ιδιωτική συλλογή καθηγητή Domenico Mustilli

I. Νηρηίδα πάνω σε θαλάσσιο άλογο που τη συνοδεύει Έρωτας
A. Νέος που ετοιμάζεται να αναχωρήσει και δύο γυναικείες μορφές
B. Γυναικεία μορφή ανάμεσα σε δύο γυμνούς νέους
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1412, 55 - Αδημοσίευτη

MEL 86 Θραύσμα κύλικας τύπου Β (;)
Enserune
Enserune, Musée de l´Oppidum
ΜΣΥ$_{2\,14}$: 6 ΜΣΥ$_{3\,10}$: 7 ΜΣΠλ$_{2\,14}$: 15,5 ΜΣΠλ$_{3\,10}$: 7
I. (Νηρηίδα πάνω σε θαλάσσιο άλογο)
A. (Νέοι και γυναικεία μορφή)
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1416, 6 - CVA Collection Mouret (1927), III I D σ. 18, πίν. 8,2.3.10.14

MEL 87 Κύλικα τύπου Β
εικ. 42Α Nola
εικ. 71Α Λονδίνο, British Museum E 109
πίν. 29Α Υ: 9,2 Δχ: 24,5-25 Δβ: 8,6
I. (Τρίτωνας)
A. Καθιστή γυναικεία μορφή (Φυλή;) ανάμεσα σε δύο νέους αθλητές
B. (Νέος)
I. Ζωγράφος Μ$_1$ [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1412, 56 - LIMC VIII (1997), σ. 74 λ. Tritones 10 (Icard-Gianolio, N.)

MEL 88 Κύλικα τύπου Β
πίν. 29Γ Κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης της Νέας Υόρκης (πρώην ιδιωτική συλλογή κόμητος La Borde)
I. Τρίτωνας
A. Καθιστή γυναικεία μορφή (Φυλή;) ανάμεσα σε έναν νέο αθλητή και έναν Έρωτα
B. Τρεις γυναικείες μορφές, με τη μεσαία καθιστή
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1412, 57 - Αδημοσίευτη

MEL 89 Κύλικα τύπου Β
Δουβλίνο, National Museum of Ireland 1917.45
Υ: 11,5 Δχ: 26
I. Τρίτωνας
A. Έρωτας, γυναικεία μορφή και αθλητής
B. Έρωτας, γυναικεία μορφή και αθλητής
I. Ζωγράφος Μ$_1$ [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1412, 58 - Tillyard (1923), σ. 102.103, πίν. 27,172

MEL 90 Κύλικα τύπου Β, αποσπασματικά σωζόμενη
εικ. 42Β Παρίσι, Musée du Louvre C 10983, C 11920, C 11922,
εικ. 71Β C 11923, C 11929 και C 11940
πίν. 29Β.Δ ΜΣΥ: 8 Δχ: 24,6 ΜΣΔ$_{\text{με λαβ}}$: 32,8 Δ$_{\text{μετ}}$: 17,2
I. Έρωτας έφιππος
A. (Δύο αθλητές και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο)
B. (Δύο αθλητές και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο)
I. Ζωγράφος Μ$_2$ [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1412, 60 1413, 74.75.76.77.78 - Addenda^2 375

MEL 91 Θραύσμα κύλικας τύπου Β(;)

πίν. 30Α.Γ Παρίσι, Musée du Louvre C 11925
ΜΣΥ: 3-3,1 $Δ_{μετ}$: c. 17
I. Έρωτας έφιππος
A. Δύο αθλητές και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο
I. Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1413, 61- Αδημοσίευτη

MEL 92 Κύλικα τύπου Β(;), αποσπασματικά σωζόμενη
πίν. 30Β.Δ Chiusi
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco PD 363- PD 364
Δχ:24 $ΕσΔ_{μετ}$: 16
I. (Νέος έφιππος)
A. (Δύο νέοι αθλητές και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο)
B. (Δύο νέοι αθλητές και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1413, 62 - Para 490 - CVA Firenze iv (1964), σ. 21, πίν. 157,1-3, 160,8

MEL 93 Κύλικα τύπου Β(;), αποσπασματικά σωζόμενη
Ullastret
Ullastret, Musée Monographique d'Ullastret 2742
ΜΣΔ: 11,1
I. (Νέος έφιππος)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
CVA Musée Monographique d'Ullastret i (1984), σ. 31-32, πίν. 25,4

MEL 94 Κύλικα τύπου Β(;)
Νεάπολη
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2580
I. Έρωτας και Μαινάδα
A. Δύο νέοι αθλητές και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο
B. Δύο νέοι αθλητές και ένας νέος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1413, 63 - Αδημοσίευτη

MEL 95 Κύλικα τύπου Β (;)
Spina, T. 45 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Νέος και γυναικεία μορφή
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV[2] 1413, 64 – Massei (1978), σ. 123

MEL 96 Κύλικα τύπου Β(;)
Spina, T. 10 B (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 6924
I. Νέος και καθιστή γυναικεία μορφή
A. Αθλητές και νέος
B. Αθλητές και νέος
I. Ζωγράφος M_1 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1413, 65 - Addenda[2] 375 - Massei (1973), σ. 457, εικ. 15 - Massei (1978), σ. 305 αρ. 2, πίν. LXXIII,1-2

MEL 97 Κύλικα τύπου Β (;)
Spina, T. 741 (Valle Trebba)

Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Αθλητής και γυναικεία μορφή
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 66 - Αδημοσίευτη

MEL 98 Κύλικα τύπου B
εικ. 43A Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 48.92
πίν. 31A.Γ Υ: 9,7-10,2 Δχ: 25,2 $Δ_{με\ λαβές}$: 33,4 Δβ: 11,2
I. Σάτυρος και Μαινάδα
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή
I. Ζωγράφος M_1 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1413, 67 - CVA Baltimore i (1992), σ. 49, πίν. 50.3-4, 51, εικ. 16.1

MEL 99 Κύλικα τύπου B (;)
Νεάπολη
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2583
I. Σάτυρος και καθιστή Μαινάδα
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 68 - Αδημοσίευτη

MEL 100 Κύλικα τύπου B, αποσπασματικά σωζόμενη
εικ. 43B Παρίσι, Musée du Louvre C 10984
εικ. 72A ΜΣΥ: 8,7 Δχ: 24,6 $Δ_{με\ λαβές}$: 33,4
πίν. 32A.Γ I. (Αριάδνη και Σάτυρος)
A. (Δύο γυμνοί νέοι και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο)
B. (Δύο γυμνοί νέοι και μια γυναικεία μορφή στο κέντρο)
I. Ζωγράφος M_1 [K]
Πρώιμο [McPhee] / Αρχές μέσης περιόδου [K]
ARV^2 1413, 69 - McPhee (1973), σ. 239 αρ. 13, πίν. 71

MEL 101 Θραύσματα κύλικας τύπου B
πίν. 32B Enserune
Enserune, Musée de l'Oppidum
ΜΣΥ: 2,2 ΜΣΠ: 14
I. (Σάτυρος και Αριάδνη)
A. (Σάτυρος και Μαινάδα)
B. (Σάτυρος και Μαινάδα)
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley] /
I. Ζωγράφος M_1 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1416, 7 - CVA Collection Mouret (1927), III I D σ. 16, πίν. 5,1.3.4 - Paul-Zinserling (1994), σ. 50 σημ. 613

MEL 102 Κύλικα τύπου B (;)
Spina, T. 980 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Σάτυρος και καθιστή Μαινάδα
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 70 - Αδημοσίευτη

MEL 103 Κύλικα τύπου B (;)
Spina, T. 206 C (Valle Pega)

Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Με εμπίεστο κόσμημα
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 71 - Αδημοσίευτη

MEL 104 Κύλικα τύπου B
Spina, T. 65 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4248
Y: 9,4 Δχ: 25,7
I. Σάτυρος και Μαινάδα
A. Αθλητές και νέος
B. Αθλητές και νέος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1413, 72 – Massei (1978), σ. 298, πίν. LXXI, 2 - Berti-Guzzo (1993), σ. 296 αρ. 345

MEL 105 Θραύσμα κύλικας τύπου B
πίν. 31Β.Δ Παρίσι, Musée du Louvre C 11924
ΜΣΥ : 2,3 $Δ_{μετ}$: c. 17
I. (Σάτυρος και Μαινάδα)
A. (Αθλητές και γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1413, 73 - Αδημοσίευτη

MEL 106 Κύλικα τύπου B
εικ. 44Α Ερέτρια
πίν. 33Α.Γ Ερέτρια, Μουσείο 1530 - V 3032
Y: 7,1-7,6 $Y_{με\ λαβ}$: 7,3-7,8 Δχ: 19,7 $Δ_{με\ λαβ}$: 26,4 Δβ: 7,8
I. Γυμνός νέος που κάθεται δίπλα σε ένα λουτήριο
A. Έρωτας και νέος
B. Έρωτας και νέος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [McPhee]
I. Ζωγράφος M_1 [K]
Ύστερη περίοδος [K]
Gex, K., Eretria. Ausgrabungen und Forschungen, 9. Rotfigurige und weissgrundige Keramik, Lausanne 1993, σ. 127 αρ. S 389, πίν. 90-91

MEL 107 Κύλικα τύπου B
εικ. 44Β Leiden, RijksMuseum van Oudheden K. 94/1,18
εικ. 72Β Y: 7,8-8,3 Δχ: 19,3-19,5 $Δ_{με\ λαβ}$: 25,9-26 Δβ: 8,3-8,4
πίν. 33Β.Δ I. Γυμνός νέος που κάθεται ανάμεσα σε ένα λουτήριο και ένα βωμό
A. Έρωτας και νέος
B. Έρωτας και νέος
Θυμίζει αντίστοιχα έργα του τρόπου του Ζωγράφου του Μελεάγρου αλλά και του εργαστηρίου του Ζωγράφου της Ιένας [Vos] /
I. Ζωγράφος M_1 [K]
Ύστερη περίοδος [K]
CVA Leiden iv (1991), σ. 18-19, πίν. 172.1-3, 177.2.6, 179.4, 182.1, εικ. 10

MEL 108 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco PD 285
A. (Νέος και γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 79 - Αδημοσίευτη

MEL 109 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)

Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco PD 279
I. (Μαίανδρος)
A. (Αθλητές και γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 80 - Αδημοσίευτη

MEL 110 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco PD 479-80
A. (Αθλητές και γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 81 - Αδημοσίευτη

MEL 111 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco PD 318
A. (Αθλητής)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 82 - Αδημοσίευτη

MEL 112 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 20 B 49
A. (Νέος)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 83 - Αδημοσίευτη

MEL 113 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 17 B 14
A. (Αθλητές και γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1413, 84 - Αδημοσίευτη

MEL 114 Θραύσμα κύλικας τύπου B(;)
Enserune
Enserune, Musée de l´Oppidum
$ΜΣ_3$: 4,5 $ΜΣΠλ_3$: 4,2 $ΜΣ_7$: 5,5 $ΜΣΠλ_7$: 5,5
A. (Αθλητής)
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1416, 8 - CVA Collection Mouret (1927), III I D σ. 18, πίν. 12,3

MEL 115 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 20 B 83
A. (Αθλητής)
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1416, 9

MEL 116 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico etrusco
A. (Αθλητής)
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1416, 10

MEL 117 Θραύσμα κύλικας τύπου B (;)
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 16 B 34
I. (Υπερυψωμένο χέρι και τμήμα τριχωτού κεφαλής)
A. (Καθιστή γυναικεία μορφή, νέος)
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1417, 11 - CVA Firenze i (1938), πίν. 16 B 34

MEL 118 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
πίν. 34A Ruvo di Puglia
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2602

I. Γυναικεία μορφή που τρέχει και Έρωτας
A. Αθλητές και Νίκη
B. Αθλητές και Νίκη
I. Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley] / Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1414, 86 - Αδημοσίευτη

MEL 119
Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2685
I. Μαινάδα
A. Έρωτας και γυναικεία μορφή
B. Έρωτας και γυναικεία μορφή
I. Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου ("same make as Napoli 2602 - ARV[2] 1414, 86") [Beazley] / Ζωγράφος M_2 [K]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV[2] 1417, 12 - Αδημοσίευτη

MEL 120
πίν. 34Β.Γ
Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Δχ:16
I. Μαινάδα
A. Έρωτας και γυναικεία μορφή
B. Έρωτας και γυναικεία μορφή
I. Ζωγράφος M_2 (πρβλ. MEL 118, MEL 119) [K]
Ύστερη περίοδος [K]
Christie's London, 6.7.1976, σ. 20 αρ. 59, πίν. 16

MEL 121
πίν. 34Δ
Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Spina, T. 143 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 5191
Y: 5 Δχ: 16
I. Μαινάδα και πάνθηρας
Ζωγράφος M_1 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1414, 87 - Berti-Gasparri (1989), σ. 72 αρ. 28 - Lezzi-Hafter-Zindel (1991), σ. 68 αρ. 26

MEL 122
πίν. 34Ε
Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Spina, T. 669 C (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 38742
Y: 5,2 Δχ: 17,4
I. Διόνυσος με πάνθηρα
Ζωγράφος M_1 [K]
Μέση περίοδος [K]
Massei (1978), σ. 236, πίν. LVI, 1 - Rausa, Berti-Gasparri (1989), σ. 62 αρ. 22 - Lezzi-Hafter-Zindel (1991), σ. 66 αρ. 20

MEL 123
εικ. 48Β
πίν. 35Α
Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I, αποσπασματικά σωζόμενη
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C.71.337
Y: 5,7 Δχ: 16,7 Δβ: 8
I. (Αριάδνη και Σάτυρος)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [McPhee] / Ζωγράφος M_1 [K]
Περί το 400 π.Χ. ή λίγο νωρίτερα [McPhee] / Μέση περίοδος [K]
McPhee (1981), σ. 283, εικ. 1, πίν. 73-74

MEL 124
Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Woburn Abbey, Ιδιωτική συλλογή του Δούκα του Bedford
I. Καθιστή γυμνή γυναικεία μορφή και Σάτυρος
A. Καθιστός γυμνός νέος ανάμεσα σε έναν νέο και μια γυναικεία μορφή

Β. Καθιστός γυμνός νέος ανάμεσα σε έναν νέο και μια γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Τέλη μέσης περιόδου [K]
ARV^2 1414, 88 - Αδημοσίευτη

MEL 125 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Spina, T. 862 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Γυμνός νέος καθιστός και Έρωτας
A. Έρωτας και γυναικείες μορφές
B. Έρωτας και γυναικείες μορφές
Ζωγράφος της Ferrara T. 862 [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV^2 1416, 1 - Αδημοσίευτη

MEL 126 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Spina, T. 893 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Γυμνός νέος καθιστός
A. Έρωτας και γυναικεία μορφή
B. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος της Ferrara T. 862 [Beazley]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1416, 2 - Αδημοσίευτη

MEL 127 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II
εικ. 49 Nola
εικ. 78A Λονδίνο, British Museum E 129
πίν. 35B, 36 Υ: 8,1 Δχ: 24,8 Δβ: 13,6
I. Διόνυσος και Αριάδνη με Έρωτα
A. Διόνυσος που κάθεται παρουσία Μαινάδες και Σατύρου
B. Διόνυσος που κάθεται παρουσία Μαινάδες και Σατύρου
Ζωγράφος M_1 [K]
Πρώιμο [Beazley] - Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
ARV^2 1414, 89 - Para 490 - Addenda^2 375 - Smith (1896), σ. 132-133 - von Salis (1910), σ. 128-130, πίν. 4 - Metzger (1951), σ. 115, πίν. 11.2 - Buschor (1954), σ. 60 - Walter (1959), σ. 15 κ.ε. - Corbett (1960), σ. 52-60, εικ. 5-7 - Arias-Hirmer-Shefton (1962), σ. 382-383, πίν. 222 - Walter (1971), σ. 369, 370, 373, εικ. 349 - Massei (1973), σ. 476 - McPhee (1973), σ. 239 αρ. 14, πίν. 73, 254 - Birchall-Corbett (1974), εικ. 14 - Schwinzer (1979), σ. 68-69 - Schefold (1981), σ. 400 - Paquette (1984), σ. 153 αρ. L4 - LIMC III (1986), σ. 483 λ. Dionysos 720 (Gasparri, C.), σ. 910 λ. Eros 705 (Hermary, A.) - Williams (1990), σ. 58-59, εικ. 64c - Robertson (1992), σ. 272-273, εικ. 272 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23, 42-43 σημ. 278 - Boardman (1996^4), σ. 209, εικ. 206 - Sparkes (1996), σ. 144, εικ. 3.1.2

MEL 128 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II
πίν. 37Α.Γ Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 9,2 Δχ: 24,5-24,6
I. Διόνυσος και Μαινάδα
A. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σάτυρους
B. Σάτυρος ανάμεσα σε δύο Μαινάδες
I. Ζωγράφος του Μελεάγρου [Antiqua, Sothebys] /
I. Ζωγράφος M_1 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
Antiqua iv, σ. 15 αρ. 18 – Sotheby's N.Y., 17.12.1997, αρ. 104

MEL 129 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II
εικ. 50A Κοντά στη Νεάπολη
εικ. 78B Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität L. 493

πίν. 37Β.Δ Υ: 7 Δχ: 18,6-18,7 $Δ_{μετ}$: 12,8 Δβ: 9,6
I. Νέος και καθιστή γυναικεία μορφή
A. Νέοι και γυναικεία μορφή
B. Νέοι και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1414, 90 - Hahland (1931), σ. 20 - Langlotz (1932), σ. 97-98, πίν. 161, 163 - Simon (1975), σ. 154 – CVA Würzburg ii (1988), ένθετο D 3 - Zinserling (1994), σ. 50 σημ. 618

MEL 130 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II
πίν. 38Α.Δ San Francisco (California), Palace of the Legion of Honor 1626
Υ: 6,8 Δχ: 17,4 Δβ: 9,8 $Δ_{λαβ}$: 24,3
I. Καθιστή γυναικεία μορφή και Έρωτας
A. Καθιστή γυναικεία μορφή και Έρωτας
B. Καθιστή γυναικεία μορφή και Έρωτας
I. Ζωγράφος M_2 [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1414, 91 - CVA San Francisco, iii i σ. 49-50, πίν. 27

MEL 131 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II
εικ. 50Β Λονδίνο, British Museum 1917.7-26.3
εικ. 78Γ Υ: 6,9 Δχ: 18,9 Δβ: 9,2
I. Θησέας και Μινώταυρος
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή (Φυλή;)
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή (Φυλή;)
Ζωγράφος M_2; [K]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1414, 92 - Addenda^2 375 - Tillyard (1923), σ. 105, πίν. 28.179 - Brommer (1982), σ. 42, πίν. 31b - LIMV VII (1994), 941 λ. Theseus 241 (Neils, J.) - Zinserling (1994), σ. 37 - Jenkins-Sloan (1996), σ. 186 αρ. 62C

MEL 132 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II
πίν. 39 Nola
Παρίσι, Musée du Louvre G 639
Υ: 7,9 Δχ: 23,2 $Δ_{λαβ}$: 32
I. Δύο αθλητές
A. Γυναικεία μορφή, Έρωτας και αθλητής
B. Γυναικεία μορφή και Έρωτες
Ζωγράφος M_1 [K]
Προχωρημένη πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1414, 93 - Millin (1808-1810), σ. 115, πίν. 45 - Pottier (1897-1922), σ. 297-298, πίν. 160 - McPhee (1973), σ. 239 αρ. 15, πίν. 72

MEL 133 Κύλικα χωρίς πόδι αγνώστου ακριβούς σχήματος
Spina, T. 760 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Μαινάδα καθιστή
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή (Φυλή;)
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή (Φυλή;)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1414, 94 - Αδημοσίευτη

MEL 134 Θραύσμα κύλικας χωρίς πόδι αγνώστου ακριβούς σχήματος
πίν. 38Ε Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1936.614
I. (Πολυνείκης και Εριφύλη;) [Beazley]
Ζωγράφος M_1 [K]
Πρώιμη περίοδος [Beazley, McPhee, K]

ARV² 1414, 95 - Addenda² 375 - McPhee (1973), σ 239 αρ 16, πίν 69.2 - Lezzι-Hafter (1973), πιν 26 4 - LIMC III (1986), σ 845 λ Eriphyle I 10 (Lezzι-Hafter, A)

MEL 135 Θραυσμα κύλικας χωρις πόδι αγνώστου ακριβούς σχηματος
Lattes
Lattes, Musee 168
I (Σάτυρος)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV² 1414, 95 bιs - Para 490

MEL 136 Κύλικα-σκύφος
εικ 52A Nola
εικ 79A Λονδίνο, Brιtιsh Museum F 121
πίν 40A Υ 8,6 Δχ 16,6 Δβ 8,3
I Εμπίεστο κόσμημα
A Αθλητές και γυναικεία μορφή (Φυλή,)
B Αθλητές και γυναικεία μορφή (Φυλή,)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV² 1414, 96 – Ure (1944), σ 64 πίν 7 4, σ 68 εικ 2

MEL 137 Κύλικα-σκύφος
πίν 40Γ Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης
Δχ 16,5
I Εμπίεστο κόσμημα
A Καθιστή γυναικεία μορφή αναμεσα σε δύο νέους
B Όρθια γυναικεία μορφή ανάμεσα σε δύο νέους
Ζωγραφος M_1 [K]
Μέση περίοδος [K]
Sotheby's N Y , 18 6 1991, αρ 283

MEL 138 Κύλικα-σκύφος
Spιna, T 849 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologιco Nazιonale dι Spιna
I Εμπίεστο κόσμημα
A Αθλητης και γυναικεία μορφή (Φυλή,)
B Αθλητής και γυναικεία μορφή (Φυλή,)
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1414, 97 - Αδημοσίευτη

MEL 139 Κύλικα-σκύφος
εικ 52B Brιstol, Cιty Museum R 364 1936 (κάποτε στο Λονδίνο,
εικ 79B Wellcome Museum)
πίν 40B Υ: 7,3 Δχ. 13,6-13,8 Δβ: 7,2
I Εμπίεστο κόσμημα
A Καθιστή γυναικεία μορφή και Έρωτας
B Καθιστή γυναικεία μορφή και Έρωτας
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1414, 98 – de Peyer, R M , Johnston, A W , Museum Supplement Greek Antιquιtιes from the Wellcome Museum a dιstrιbutιon lιst, JHS 106 (1986), σ 289 - Αδημοσίευτη

MEL 140 Κύλικα-σκύφος
Καπύη (παρ Capua)
Capua, Museo Campano
Υ 8,7
I Εμπίεστο κόσμημα

Α. Αθλητές και γυναικεία μορφή (Φυλή;)
Ζωγράφος της Ferrara T. 862 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1416, 3 - CVA Capua ii (1954), σ. 12, πίν. 23,4-6

MEL 141 Κύλικα-σκύφος
εικ. 53Α Ελλάδα
πίν. 40Δ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 3712
Υ: 7,3-7,5 $Υ_{με\ λαβ}$: 8,2 Δχ: 13-13,2 $Δ_{με\ λαβ}$: 19,6 $Δ_{μετ}$: 4,5 Δβ: 7,5
I. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Β. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Τρόπος του Ζωγράφου του Μελεάγρου ("Coarse imitation") [Beazley]
Ύστερη περίοδος [Κ]
ARV^2 1417, 13 - CVA Wien i (1942), σ. 33-34, πίν. 41.8, 43.6-7 - Campenon (1994), πίν. 10.1

MEL 142 Πινάκιο
πίν. 38Β Spina, T. 89 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4553
Υ: 2,3 Δχ: 17,5
Μαινάδα και Σάτυρος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1414, 99 – Massei (1978), σ. 127 - Berti-Guzzo (1993), σ. 168 εικ. 142, σ. 298 αρ. 383 – Rebecchi (1998), σ. 176 εικ. 35.1

MEL 143 Πινάκιο
πίν. 38Γ Spina, T. 89 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4555
Υ: 3 Δχ: 18
Μαινάδα και Σάτυρος
Ζωγράφος του Μελεάγρου [Beazley]
ARV^2 1414, 100 - Massei (1978), σ. 127-128 - Berti-Guzzo (1993), σ. 168 εικ. 142.1, σ. 298 αρ. 384 – Rebecchi (1998), σ. 176 εικ. 35.2

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΑΜΥΜΩΝΗΣ ΤΟΥ WÜRZBURG

ΑΜΥΜ 1 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 13Α Τανάγρα
πίν. 41Α.Β Αθήνα, ΕΑΜ 1329 (CC. 1897)
Τανάγρα
Υ: 33,8-34,3 Δχ: 33,7-34 Δβ: 17,1
Α. Διόνυσος με Νίκη, Σατύρους και Μαινάδες
Β. Αριάδνη(;) που δέχεται γαμήλια δώρα [Κ]
Κεραμέας $Α_2$ [Κ]
Ζωγράφος της Αμυμώνης του Würzburg [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1441, 2 - Addenda^2 378 - Collignon-Couve (1902), σ. 612-613 - Bieber (1917), σ. 52 εικ. 23 - Furtwängler-Reichhold (1904-1932) iii, σ. 153, εικ. 73 - Carouzou (1971), σ. 114-117, εικ. 6-9 - LIMC III (1986), σ. 473-474 λ. Dionysos 599 (Gasparri, C.)

ΑΜΥΜ 2 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 12Β Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques
πίν. 41Γ.Δ 427
Υ: 44,6-44,9 Δχ: 41,4 Δβ: 18,4
Α. Αμαζονομαχία
Β. Σάτυρος και Μαινάδες

Κεραμεας A_2 [K]
Ζωγραφος της Αμυμώνης του Wurzburg [Beazley]
Πρωιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1441, 3 - Millin (1808-1810) ι, σ 34-35, πιν 56-57 - de Ridder (1902), σ 318-319

AMYM 3 Καλυκωτος κρατηρας, θραυσμα
Κόρινθος
Κορινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C 29 212
ΜΣΥ 5 ΜΣΠλ 5 Παχ 7
(Ανατολιτης, γρύπας,)
Ζωγράφος της Αμυμωνης του Wurzburg [McPhee]
McPhee (1976), σ 390 αρ 27, πίν 89 27

AMYM 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 34 Calvi
εικ 61 Wurzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitat L 634
πίν 42Α Β Υ 39,8-40 Δχ 41-41,5 Δβ 18,2
Α Ποσειδωνας και Αμυμωνη με χορό Σατυρων
Β Τρεις λαμπαδηδρόμοι
Κεραμέας Β [K]
Ζωγραφος της Αμυμώνης του Wurzburg [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1440, 1 1441 - Addenda[2] 378 - Langlotz (1932), σ 121-122, πιν 214 - Metzger (1951), σ 301, αρ 5 - Caskey-Beazley (1954), σ 90-91 - Brommer (1959), σ 71 αρ 51 - Diehl (1964), σ 205 σημ 258 c - Walter (1971), εικ 113 - Simon (1975), σ 155 πίν 45 - LIMC I (1981), σ 747 λ Amymone 69 (Simon, E) - Beckel κ ά (1983), 130-131 αρ 58 - Simon (1994), σ 31-32, εικ 43 - LIMC VIII (1997), σ 1125 λ Silenoi 163 (Simon, E)

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ 12255 (ΚΑΙ ΚΟΝΤΑ ΣΕ ΑΥΤΟΝ)

ΑΤΗ 1 Πελίκη, θραύσματα
Κορινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο 1 C 1978 73 2 C 38 653
$ΜΣΔ_1$ 4,1 $Παχ_1$ 0,7
(Σάτυρος, θύρσος)
Ζωγράφος των Αθηνών 12255 [McPhee]
Περί το 390 π Χ [McPhee]
Boulter (1980), σ 306, πίν 89 - McPhee (1987), σ 277-278 αρ 1, πίν 47 1

ΑΤΗ 2 Ελικωτός κρατήρας
πίν 42Γ Δ Spina, T 136 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 5081
$Υ_{(με\ υπόστ)}$ 85,5 $Υ_{(με\ έλικες)}$ 67 Δχ 32,5
Α Ιλίου Πέρσις
$Α_{ωμου}$ Διόνυσος αναμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β Κενταυρομαχία
$Β_{ωμου}$ Κυνηγι (καλυδώνιου,) καπρου
Κεραμέας Γ [K]
Ζωγράφος των Αθηνών 12255 [McPhee]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
Arias (1955), σ 95-137, εικ 2-3 - CVA Ferrara ι (1964), σ 7, πίν 13 - Alfieri (1979), σ 100-101, εικ 243-246 - Berti-Gasparri (1979), σ 63-64, αρ 23 - Schleiffenbaum (1991), σ 354-355 αρ V 261 - Lezzi-Hafter-Zindel (1991), σ 67 αρ 21 - Berti-Guzzo (1993), σ 128 εικ 106, σ 302 αρ 440

ΑΤΗ 3 Καλυκωτός κρατήρας, θραύσμα

πίν. 43Γ Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0392
ΜΣΥ: 18 ΜΣΠλ: 24,5
Α. (Διόνυσος μπροστά από ναό με Αριάδνη, Έρωτα και Μαινάδα)
Κύκλος του Ζωγράφου του Προνόμου [Paul-Zinserling]
Ζωγράφος των Αθηνών 12255 [K]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
Hahland (1930), σ. 8 κ.ε., πίν. 16α - Hahland (1931), σ. 41 κ.ε. - Paul-Zinserling (1977), σ. 595-606, εικ. 1 - Paul-Zinserling (1994), σ. 34 σημ. 410, σ. 98 σημ. 1325 - Geyer (1996), σ. 83 αρ. 85, εγχρ.πίν. 2.2

ΑΤΗ 4 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 8 Τανάγρα, Βοιωτία
πίν. 43Α.Β.Δ Αθήνα, ΕΑΜ 12255 (Ν. 1113)
Υ: 37,2-37,5 Δχ: 34,7-35 Δβ: 16,2-16,6
Α. Αριάδνη(;) που χορεύει ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Αθλητής και δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_1 [K]
Ζωγράφος των Αθηνών 12255 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1435, 1 - Para 491 - $Addenda^2$ 377 - Nicole (1911), σ. 251 - Bieber (1917), σ. 50-51, εικ. 22 - Bieber (1939), σ. 13, εικ. 19 - Metzger (1951), σ. 340, πίν. 44.1 - Bieber (1961), σ. 14, εικ. 45

ΑΤΗ 5 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 44Ε.ΣΤ Providence, Rhode Island School of Design
Υ: 35,7 Δχ: 36,5
Α. Αριάδνη(;) που χορεύει ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Αθλητής και δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_1 [K]
Ζωγράφος των Αθηνών 12255 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1435, 2 - CVA Providence i (1933), σ. 31, πίν. 24,1

ΑΤΗ 6 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 44Α.Β.Δ Havana, Museo Nacional de Bellas Artes 175 (ιδιωτική συλλογή κόμη de Lagunillas)
Υ: 33,9 Δχ: 34,5 Δβ: 16,5
Α. Διόνυσος και Αριάδνη(;) με Μαινάδες και Σατύρους
Β. Αθλητής και νέοι
Κεραμέας A_1 [Καθάριου]
Κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1435 - Weickert (1930), 104, εικ. 1-2 - Buschor (1940), σ. 242, εικ. 259 - Buschor (1954), σ. 61 - Olmos (1990), σ. 171-175 αρ. 48 - Olmos (1993), σ. 202-205 αρ. 96

ΑΤΗ 7 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 9Α Βοιωτία
πίν. 45Α.Β.Γ Αθήνα, ΕΑΜ 12250 (Ν.1116)
Υ: 34,6-35,5 Δχ: 33,1-33,5 Δβ: 16,4-16,6
Α. Νίκη σε άρμα συνοδεία Σατύρου
Β. Σάτυρος ανάμεσα σε δύο νέους ιματιοφόρους
Κεραμέας A_1 [K]
Κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1435 - Nicole (1911), σ. 252

ΑΤΗ 8 Καλυκωτός κρατήρας

εικ. 9Β Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 6013
πίν. 44Γ Υ: 34,3-34 Δχ: 34,3 Δβ: 16,4
Α. Αριάδνη(;) που χορεύει ανάμεσα σε Μαινάδες, Σατύρους και έναν Έρωτα
Κεραμέας A_1 [Κ]
Θυμίζει το Ζωγράφο των Αθηνών 12255 [Κ]
Αρχές πρώιμης περιόδου [Κ]
Αδημοσίευτος

ΑΤΗ 9 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 45Δ.Ε.ΣΤ Βοιωτία
Mannheim, Reiss-Museum 123
Υ: 28,7 Δχ: 27,8
Α. Έρωτας οδηγεί ταύρο σε θυσία μετά από λαμπαδηδρομία παρουσία της νικηφόρου Φυλής
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_1 [Κ]
Η Β όψη του αγγείου αυτού έγινε από το ίδιο χέρι με εκείνες των δύο καλυκωτών κρατήρων του Ζωγράφου των Αθηνών 12555, χωρίς να μπορεί να πει κανείς ότι η Α όψη του θυμίζει τις αντίστοιχες των δύο αυτών κρατήρων του ζωγράφου (αν και η γυναικεία μορφή φαίνεται να είναι από το ίδιο χέρι με εκείνο της Β όψης) [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1435 - $Addenda^2$ 377 - Schoppa (1935), σ. 35-38, εικ. 1.2 - Corbett (1949), σ. 348, 350 αρ. 54 - Metzger (1951), σ. 354 αρ. 24, πίν. 46.3 - CVA Mannheim i (1958), σ. 40-41, πίν. 29,4 30,1.2.4.5 - LIMC I (1981), σ. 304 λ. Agon 5 (Canciani, F.)

ΑΤΗ 10 Κωδωνόσχημος κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
Περαχώρα
Αθήνα, ΕΑΜ 3852
Δχ:80
Α. (Αταλάντη αθλήτρια)
Β. (Διόνυσος με Σατύρους, Μαινάδες και έρωτα)
Κεραμέας Γ (;) [Κ]
Κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου [Beazley, Corbett]
Ζωγράφος των Αθηνών 12255 [McPhee]
Αρχές πρώιμης περιόδου [Κ]
Corbett, Dunbabin (1962), σ. 354-357, πίν. 148-150 - Shefton (1982), σ. 156, πίν. 46a-b, 47a - LIMC II (1984), σ. 947 λ. Atalante 88 (Boardman, J.) - McPhee (1987), σ. 257 σημ. 23 - Ley (1990), σ. 54, 71 αρ. Κ 24

ΑΤΗ 11 Κωδωνόσχημος κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
πίν. 46Β.Δ.Ε Baksy (παρ. Glazovka) - κοντά στο Kerch
Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum (Baksy 8)
Υ: περίπου 74 Δχ: 76
Α. Παρουσίαση του Ηρακλή στον Δία από την Αθηνά παρουσία Νίκης, Ήρας, Απόλλωνα, Ερμή, Ηφαίστου, Ποσειδώνα, Αφροδίτης, Ήβης και Διοσκούρων
Β. Διόνυσος και Αριάδνη(;) με Μαινάδες και Σατύρους
Κεραμέας Γ [Κ]
Κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου [Shefton] /
Ζωγράφος των Αθηνών 12255 [McPhee]
Αρχές πρώιμης περιόδου [Vollkommer]
CRPetersbourg 1893, σ. 3-9 - Shefton (1982), σ. 149-181, πίν. 41-45a - LIMC II (1984), σ. 312 λ. Apollon 1083 b (Lambrinudakis, W., κ.ά.) - McPhee (1987), σ. 278 - LIMC IV (1988), σ. 714 λ. Hera 472 (Kossatz-Deissmann, A.) - Vollkommer (1988), σ. 37 αρ. 253 - LIMC V (1990), σ. 124-125, 163-164 λ. Herakles 2871, 3334 (Boardman, J., κ.ά.)

ΑΤΗ 12 Κωδωνόσχημος κρατήρας

πίν. 46Α.Γ Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης (κάποτε στο Nostell Priory, ιδιωτική συλλογή λόρδου St. Oswald 2)
Υ: 31,5
Α. Διόνυσος ανάμεσα σε Μαινάδα και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Η Β όψη από το ίδιο χέρι με εκείνη στα έργα του Ζωγράφου των Αθηνών 12255, η Α ανήκει στο Plainer Group [Beazley]
Η Α όψη με εξαίρεση τη μορφή του Σατύρου της αριστερής λαβής αποτελεί ρέπλικα της Α όψης του κρατήρα LOUVR 1, η Β όψη του οποίου θεωρείται ίδια με εκείνη των αγγείων του Ζωγράφου του Λούβρου G 521 [K]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1435 - Addenda[2] 377 – Christie´s London, 30.4.1975, σ. 38 αρ. 55, πίν. 20 – Sotheby´s N.Y., 12.6.1993, αρ. 119

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ 1366

ATHE 1 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 15Α Θήβα
πίν. 47Α.Β Αθήνα, ΕΑΜ 1366 (CC. 1920)
Υ: 20-20,2 Δχ: 19,8-20 Δβ: 10,2-10,4
Α. Νέος που οδηγεί ταύρο σε θυσία
Β. Δύο νέοι
Κεραμέας A_2 [K]
Ζωγράφος των Αθηνών 1366 [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV[2] 1444, 1 - Collignon-Couve (1902), σ. 622-623 - Schröder (1927), πίν. 44,2 - Karouzou (1979), σ. 186

ATHE 2 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 15Β Βοιωτία
πίν. 47Γ.Δ Αθήνα, ΕΑΜ 1395 (CC. 1896)
Υ: 21,8-22,2 Δχ: 22-22,2 Δβ: 10,6-10,7
Α. Νέος με ξίφος πάνω σε βωμό παρουσία ενός γενειοφόρου ιματιοφόρου και ενός γυμνού νέου
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_2 [K]
Ζωγράφος των Αθηνών 1366 [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV[2] 1444, 2 - Collignon-Couve (1902), σ. 612 - Schefold (1934), εικ. 18 - Karouzou (1979), σ. 186

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΩΝ ΑΘΗΝΩΝ 13894

ATHEN 1 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 16Α Τανάγρα
πίν. 48Α.Β Αθήνα, ΕΑΜ 13895
Υ: 31,7-32,3 Δχ: 26,2-26,5 Δβ:11,7-12
Α. Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε έναν Σάτυρο και έναν Έρωτα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος των Αθηνών 13894 [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1443, 1 - Αδημοσίευτος

ATHEN 2 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 16Β Τανάγρα

πίν. 48Γ.Δ Αθήνα, ΕΑΜ 13894
Υ: 31,1-31,7 Δχ: 26,3-26,5 Δβ: 12-12,2
Α. Διόνυσος με Νίκη και Σάτυρο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος των Αθηνών 13894 [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
ARV² 1444, 2 – Αδημοσίευτος

ATHEN 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 47Ε.ΣΤ Hobart, University of Tasmania, John Elliott Classics Museum 26
Υ: 35 Δχ: 35,5
Α. Αριάδνη(;) ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδες
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κοντά στον Ζωγράφο των Αθηνών 13894 [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
Para 492 - Addenda² 378 - Hood (1976), σ. 40 αρ. 26 - Hood (1982), σ. 34 αρ. 26, πίν. 18a

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ ΒΟΥΔΑΠΕΣΤΗΣ (ΚΑΙ ΚΟΝΤΑ ΣΕ ΑΥΤΗΝ)

BUD 1 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 33 Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts 50.568
εικ. 62 Υ: 39,5-39,9 Δχ: 40,4-40,8 Δβ: 19
πίν. 49Α.Β Α. Διόνυσος με Νίκη, Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τέσσερις νέοι αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Ομάδα της Β Όψης της Βουδαπέστης [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1439, 1 - Szilagyi-Castiglione (1957), πίν. 15,2 - McPhee (1973), σ. 227 - Johnston, A., Bulletin du Musée Hongrois des Beaux Arts 83 (1995), σ. 28, εικ. 23

BUD 2 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 49Ε Santa Agata de΄ Goti
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 3243
Α. Βελλερεφόντης και Χίμαιρα
Β. Τέσσερις λαμπαδηδρόμοι
Κεραμέας Β [K]
Ομάδα της Β Όψης της Βουδαπέστης [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (;) [K]
ARV² 1439, 2 - Schauenburg (1956), σ. 69 εικ. 12, σ. 71 σημ. 29

BUD 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 49Γ.Δ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 933 (κάποτε στο Παρίσι, ιδιωτική συλλογή De Lamberg)
Υ: 38,1 Δχ: 39,1
Α. Ηρακλής και Νίκη σε άρμα συνοδεία Ερμή
Β. Τρεις νέοι αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Κοντά στην Ομάδα της Β Όψης της Βουδαπέστης [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1439, 1 - Addenda² 377 - La Borde (1813-1828) i, πίν. 75 - Hahland (1931), σ. 72 αρ. 3 - CVA Wien iii (1974), σ. 31, πίν. 131,1-4

BUD 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 50Α.Γ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 935
Υ: 39,8 Δχ: 40,8

A. Ανεξήγητο θέμα (Δίας και Απόλλωνας στους Δελφούς, με Αφροδίτη στον κύκνο, Ήρα, Ερμή και Λητώ(;) Το θέμα μπορεί να είναι η αναγόρευση του Απόλλωνα ως προφήτη του Δία, αλλά είναι παράξενη η παρουσία της Αφροδίτης [Beazley]
B. Τρεις λαμπαδηδρόμοι
Κεραμέας B [K]
Κοντά στην Ομάδα της B Όψης της Βουδάπεστης. Η παράσταση της B όψης αποτελεί replica εκείνης του κρατήρα του Wurzburg L. 634 (ARV^2 1440, 1) που αποδίδεται στον Ζωγράφο της Αμυμώνης του Würzburg) εκτελεσμένη όμως από άλλο χέρι. Ο Απόλλωνας επίσης θυμίζει εκείνον του επώνυμου αγγείου του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (ARV^2 1438, 1) [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1439, 2 1441 1693 - $Addenda^2$ 377 - CVA Wien iii (1974), σ. 31-32, πίν. 131,5.6, 132,1.2 - LIMC II (1984), σ. 304 λ. Apollon 1008 (Lambrinudakis, W., κ.ά.)

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΚΕΝΤΑΥΡΟΜΑΧΙΑΣ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΥΟΡΚΗΣ (ΚΑΙ ΚΟΝΤΑ ΣΕ ΑΥΤΟΝ)

CNY 1 — *πίν. 50B*
Ελικωτός κρατήρας, θραύσμα
Kerch
Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum 1867/68.964 (33a)
(Θυσία Ηρακλή στη Χρύση)
ΛΙΧ(Α)Σ, [ΗΡΑ]ΚΛΗΣ
Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης [Beazley]
Γύρω στα 400 π.Χ. [Immerwahr]
ARV^2 1408, 1 - $Addenda^2$ 374 - Hooker (1950), σ. 40, εικ. 5 - Froning (1971), πίν. 15,1 - McPhee (1976), σ. 381 σημ. 3 - Durand (1986), σ. 125, εικ. 44 - Vollkommer (1988), σ. 55 αρ. 413, σ. 56 εικ. 74 - Immerwahr (1990), σ. 118 - Schleiffenbaum (1991), σ. 363 αρ. V 269

CNY 2 — *πίν. 50Δ*
Ελικωτός κρατήρας, θραύσμα
Καπύη (παρ. Capua)
Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 06.1021.140
(Κενταυρομαχία στους γάμους του Πειρίθοου)
ΕΥΡ[ΥΤΙΩΝ], ΦΟΡΒΑΣ, ΧΡΥΣΙΠΠΟΣ, [ΦΙ]ΛΟΙΝΟΣ
Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης [Beazley]
Γύρω στα 400 π.Χ. [Immerwahr]
ARV^2 1408, 2 - Para 488 - $Addenda^2$ 374 - Richter-Hall (1936), πίν. 161, 163 - Shefton, B., Hesperia 31 (1962), σ. 341, 357, 366 αρ. 94, πίν. 107a - Barron, J.P., JHS 92 (1972), σ. 28, πίν. 3b - Folsom (1976), πίν. 60 - McPhee (1976), σ. 381 σημ. 3 - Immerwahr (1990), σ. 118 - Schleiffenbaum (1991), σ. 373-374 αρ. V 298

CNY 3
Θραύσμα κύλικας ή κύλικας χωρίς πόδι
Kerch
Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum
A. (Χέρι με φιάλη, νέοι)
Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης [Beazley]
ARV^2 1408, 3 - Αδημοσίευτη

CNY 4
Κύλικα, αποσπασματικά σωζόμενη
Bryn Mawr (Pennsylvania), Bryn Mawr College P 208
I. (Αθλητής)
A. Νέοι
B. Νέοι
Ζωγράφος της Κενταυρομαχίας της Νέας Υόρκης [Beazley]

ARV[2] 1408, 4 - Addenda[2] 374 – Hamilton Swindler, M., The Bryn Mawr collection of Greek Vases, AJA 120 (1916), σ. 308-345, κυρίως 342-343, αρ. 23-24, εικ. 21.23-24 - CVA Bryn Mawr i, πίν. 28.1-6

CNY 5 Κύλικα
Napoli, ιδιωτική συλλογή Astarita 11
I. Δύο αθλητές
A. Τρεις αθλητές
B. Δύο αθλητές και ένας νέος
Κοντά στην κύλικα του Bryn Mawr [Beazley]
ARV[2] 1408, 1 - Αδημοσίευτη

CNY 6 Θραύσμα κύλικας
Napoli, ιδιωτική συλλογή Astarita 12
I. (Νέος)
A. (Δύο αθλητές)
Κοντά στην κύλικα του Bryn Mawr [Beazley]
ARV[2] 1408, 2 - Αδημοσίευτο

CNY 7 Θραύσμα κύλικας
Νεάπολη, ιδιωτική συλλογή Astarita 13
I. (Μαίανδρος)
A. (Αθλητής)
B. (Αθλητής)
Κοντά στην κύλικα του Bryn Mawr [Beazley]
ARV[2] 1408, 3 - Αδημοσίευτο

CNY 8 Κύλικα-σκύφος
Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d΄ Antiques 825
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Γυναικεία μορφή και δύο νέοι
B. Γυναικεία καθιστή μορφή και δύο νέοι
Σύγκρινε με τις κύλικες της συλλογής Astarita [Beazley]
ARV[2] 1408 - Ure (1944), σ. 73, εικ. 9

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΔΟΥΒΛΙΝΟΥ

DUB 1 *πίν. 51Α* Κωδωνόσχημος κρατήρας
Δουβλίνο, University College 1042.195
Υ: 37 Δχ: 36,5
A. Ανεξήγητο θέμα (νέος που κάθεται, θεά με σκήπτρο, γυναικεία μορφή, δύο νέοι)
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α(;) [K]
Ζωγράφος του Δουβλίνου [Beazley]
Πρώιμη περίοδος(;) [K]
ARV[2] 1422, 1 - Tischbein (1791-1795), σ. 3 πίν. 53 - Tillyard (1923), σ. 93, πίν. 25,155 - Metzger (1951), σ. 344 πίν. 44,3 - Johnston (1973), αρ. 9

DUB 2 *πίν. 51Δ* Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στη Βασιλεία, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 35,5 Δχ: 36,5
A. Συμπόσιο
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α(;) [K]
Ζωγράφος του Δουβλίνου [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (;) [K]

ARV² 1422, 2 - Addenda² 376 - MuM 18 (29.11.1958), σ. 44 αρ. 128, πίν. 43 - MuM 60 (21.9.1982), σ. 24-25 αρ. 39, πίν. 16 - Peschel (1987), σ. 343 αρ. 280

DUB 3
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Ναύκρατις
Οξφόρδη, Ashmolean Museum G 731
A. (Νέος-Διόνυσος; και τμήμα δεύτερης μορφής)
Ζωγράφος του Δουβλίνου [Beazley]
ARV² 1422, 3 - CVA Oxford ii (1931), σ. 124, πίν. 67,7

DUB 4
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Ampurias
Κάποτε στη Gerona, ιδιωτική συλλογή Caruzzo
ΜΣΠ: 6,4
(Διόνυσος;)
Ζωγράφος του Δουβλίνου [Beazley]
ARV² 1422, 4 - Addenda² 376 - Trias de Arribas (1967-1968), σ. 176, πίν. 95.11

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ERBACH (ΚΑΙ ΤΡΟΠΟΣ ΤΟΥ)

ERB 1
εικ. 5A
πίν. 51B.E
Καλυκωτός κρατήρας
Αθήνα, ΕΑΜ 12490 (Ν. 1132)
Υ: 36,3-36,6 Δχ: 33,9-34,2 Δβ: 15,6-16
A. Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Μαινάδες, Σατύρους και Έρωτες
B. Σάτυροι και Μαινάδα
Κεραμέας Γ(;) [K]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
ARV² 1418, 1 - Nicole (1911), σ. 260-261 - McPhee (1973), σ. 208 αρ. 1, πίν. 57.2 - Philippaki (1975), σ. 128, εικ. 58 - Karouzou (1979), σ. 187 - McPhee (1987), σ. 293 - Bemmann (1994), σ. 195-196 αρ. A 41, σ. 317 εικ. 26 - Paul-Zinserling (1994), σ. 43 σημ. 547

ERB 2
εικ. 6
πίν. 52A.B.Γ
Καλυκωτός κρατήρας
Τανάγρα
Erlangen, Universität 302
Υ: 36-36,5 Δχ: 34,8 Δβ: 15,6
A. Απόλλων με Έρωτα, Μαινάδες και ένα Παπποσιληνό
B. Αθλητής ανάμεσα σε δύο νέους ιματιοφόρους
Κεραμέας A_1 [K]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV 1418, 3 - Schauenburg, RM 65 (1958), σ. 49 - McPhee (1973), σ. 79, 231-232

ERB 3
εικ. 7
πίν. 51Γ.ΣΤ
Καλυκωτός κρατήρας
Αθήνα, ΕΑΜ 12682 (Ν. 1121)
Υ: 35,3-36,3 Δχ: 36,2 Δβ: 16,2
A. Ηρακλής με νέο, Ερμή, Παπποσιληνό και Σατύρους
B. Αθλητές και ιματιοφόρος νέος
Κεραμέας A_1 [K]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1418, 4 - Nicole (1911), σ. 254-255 - Mingazzini (1925), σ. 62-63, πίν. 8.1 - Walter (1937), σ. 44, πίν. 26.1 - Metzger (1951), σ. 225, πίν. 31,2 - de Visscher (1962), σ. 43, πίν. 11.21 - McPhee (1973), σ. 208-209 αρ. 5, σ.

232-233 - McPhee (1976), σ. 386 αρ. 13 - Karouzou (1979), σ. 186 - LIMC IV (1988), σ. 801-802 λ. Herakles 1369 (Boardman, J. κ.ά.) - Vollkommer (1988), σ. 66 αρ. 483 - Carabatea (1997), σ. 139, εικ. 8a-b

ERB 4 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 5Β Αθήνα, ΕΑΜ 12598 (Ν 1132)
πίν. 52Δ.Ε Υ: 30,7-31,5 Δχ: 29,6-30,4 Δβ: 14,6
Α. Διόνυσος με Αριάδνη παρουσία Νίκης, Σατύρου και Μαινάδας
Β. Νίκη οδηγεί άρμα, ενώ προηγείται Ερμής
Κεραμέας Γ(;) [Κ]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1418, 2 - Nicole (1911), σ. 256-257 - McPhee (1973), σ. 208 αρ. 2, σ. 219-220, σ. 225 κ.ε. - McPhee (1987), σ. 292-293 - LIMC III (1986), σ. 486 λ. Dionysos 761 (Gasparri, C.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 43 σημ. 547

ERB 5 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 13Β Αθήνα, ΕΑΜ 12196 (Ν. 1139)
πίν. 52ΣΤ Υ: 31-31,9 Δχ: 31,4-31,7 Δβ: 15,8-16,1
Α. Ποσειδώνας και Αμυμώνη με Δαναΐδα και Σατύρους
Β. Δύο Σάτυροι
Κεραμέας A_2
Κύκλος του Ζωγράφου του Erbach [Κ]
Nicole (1911), σ. 264 - Brommer (1938-1939), σ. 173-174, πίν. 68.1 - Brommer (1959), σ. 75 αρ. 44 - Diehl (1964), σ. 205 σημ. 258 b - McPhee (1973), σ. 76 - LIMC I (1981), σ. 747 λ. Amymone 62 (Simon, E.)

ERB 6 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 11Α Αθήνα, ΕΑΜ 12596 (Ν. 1107)
πίν. 53Α.Δ Υ: 27,5-27,9 Δχ: 27,1-27,3 Δβ: 13
Α. Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Ποσειδώνας και Αμυμώνη ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Κεραμέας A_1 [Κ]
Κύκλος του Ζωγράφου του Erbach [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
Nicole (1911), σ. 247-248, πίν. 19 - Schefold (1934), σ. 89, 157 - Brommer (1938-1939), σ. 173-174, πίν. 68.2 - Metzger (1951), σ. 119, 302, πίν. 14,2 - Beazley (1954), σ. 90 - Brommer (1959), σ. 25, εικ. 16, σ. 75 αρ. 45 - Diehl (1964), σ. 205 σημ. 256 a - LIMC I (1981), σ. 747 λ. Amymone 70 (Simon, E.) - LIMC III (1986), σ. 485 λ. Dionysos 748 (Gasparri, C.)

ERB 7 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 53Γ Λονδίνο, British Museum 1772.3-20.32 (F 77)
Υ: 38,7 Δχ: 39,3
Α. Απόλλων και Διόνυσος με Σατύρους και Μαινάδες
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1418, 5 - Addenda^2 375 - Pickard-Cambridge (1927), εικ. 2 - Passeri (1929), πίν. 103 - Cook (1914-1940), ii σ. 263, πίν. 18 - Metzger (1951), σ. 177, πίν. 25,1 - LIMC II (1984), σ. 279 λ. Apollon 768c (Lambrinudakis, W., κ.ά.) - Lyons (1992), σ. 18, εικ. 23 - Jenkins-Sloan (1996), σ. 140 αρ. 24Β, εικ. 63

ERB 8 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 53Β.Ε Κάποτε στο Λονδίνο (και μετέπειτα στη Νέα Υόρκη), Εμπόριο έργων τέχνης (κάποτε στο Nostell Priory, ιδιωτική συλλογή λόρδου St. Oswald 5)
Υ: 39,4-40,3
Α. Ηρακλής με Απόλλωνα και Σατύρους

Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV² 1419, 10 - Para 490 - Addenda² 375 - Vermeule-von Bothmer (1959), σ. 341 - Schauenburg (1963), σ. 127-128 σημ. 103, πίν. 11.2 - McPhee (1973), σ. 209 αρ.11, σ. 230 - Christie's London 30.4.1975, σ. 38 αρ. 56, πίν. 20.56 - Vollkommer (1988), σ. 66 αρ. 489 - LIMC V (1990), σ. 156 λ. Herakles 3222 (Boardman, J., κ.ά.) - Sotheby's N.Y. 12.6.1993, αρ. 117 - Bemmann (1994), σ. 38 κ.ε., 183-184, 312 αρ. Α 21, εικ. 17-18, - Paul-Zinserling (1994), σ. 26 σημ. 321 - LIMC VIII (1997), σ. 551 λ. Cornu copiae 3 (Bemmann, K.)

ERB 9
πίν. 53ΣΤ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Erbach, Grafliche Sammlung
Α. Σάτυροι και Μαινάδες
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [Κ]
ARV² 1418, 8 - McPhee (1973), σ. 209 αρ. 9, πίν. 62

ERB 10
εικ. 29Β
εικ. 68Α
πίν.54Α
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Στουτγκάρδη, Württembergisches Landesmuseum 4.160
Υ: 27,5-27,7 Δχ: 28,2-28,6 Δβ: 14,6-14,7
Α. Μαινάδες και Σάτυροι
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV² 1418, 9 1419 - Para 490 - CVA Stuttgart i (1965), σ. 37-38, πίν. 32,5-7

ERB 11
πίν. 54Δ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Kiel, Antikensammlung B 795
Υ: 32,2 Δχ: 33,3 Δβ: 16,5
Α. Ηρακλής με Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Erbach [Schauenburg, Prange]
Μέση περίοδος [Κ]
CVA Kiel ii (1993), σ. 60-61, πίν. 40.2-4

ERB 12
πίν. 54Γ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Santa Agata de' Goti
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2847
Α. Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Σατύρους, μια Μαινάδα, τον Απόλλωνα και έναν Έρωτα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Γ [Κ]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [Κ]
ARV 1418, 6 - EAA iii (1960), σ. 395, εικ. 483 (Paribeni, E.) - McPhee (1973), σ. 209 αρ. 6, πίν. 59 - Paul-Zinserling (1994), σ. 43 σημ. 547

ERB 13
πίν. 54Β
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Dunedin, Otago Museum E 60.14 (κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης της Λουκέρνης)
Υ: 34,3 Δχ: 35,9
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες, έναν Σάτυρο, έναν Παπποσιληνό και έναν Έρωτα

Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Γ [K]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1418, 7 bis - Para 490 - Ars Antiqua ii (14.5.1960), σ. 60 αρ. 163, πίν. 67 - McPhee (1973), σ. 209 αρ. 8, πίν. 61 - McPhee (1976), σ. 385 αρ. 9 - McPhee (1987), σ. 293 αρ. 55

ERB 14 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Σικελία
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 929
Α. Διόνυσος με Μαινάδες, Σατύρους και Ερμή
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV[2] 1418, 7 - McPhee (1973), σ. 209 αρ. 7, πίν. 60 - McPhee (1976), σ. 386 αρ. 13

ERB 15 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 54Ε Spina, T. 161 C (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 20483
Υ: 37 Δχ: 39
Α. Ο Διόνυσος παρουσία μελών του θιάσου του και μιας γυναικείας μορφής με θεατρικές μάσκες (προσωποποίηση της Τραγωδίας;) υποδέχεται έναν ηθοποιό
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α (;) [K]
Τρόπος του Ζωγράφου του Erbach [McPhee]
Πρώιμη περίοδος [K]
Berti-Gasparri (1989), σ. 132-133 αρ. 63 - Lezzi-Hafter-Zindel (1991), σ. 56-57, σ. 75 αρ. 53

ERB 16 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 55Α.Β Κάποτε στη Βασιλεία, Εμπόριο έργων τέχνης
Α. Μαινάδες και Σάτυροι
Β. Μαινάδα και Σάτυροι
Τρόπος του Ζωγράφου του Erbach ("related to the painter") [Beazley]
ARV[2] 1419

ERB 17 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο Cp 1701
ΜΣΥ: 5,6 ΜΣΠλ: 6,2 Παχ: 0,5
(Μαινάδα;)
Τρόπος του Ζωγράφου του Erbach [McPhee]
McPhee (1976), σ. 383 αρ. 3, πίν. 85.3

ERB 18 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο Cp 1703
ΜΣΥ: 4,6 ΜΣΠλ: 7,3 Παχ: 0,5
(Μαινάδα(;) που κρατά λεκανίδα με τροφή)
Τρόπος του Ζωγράφου του Erbach [McPhee]
McPhee (1976), σ. 383-384 αρ. 4, πίν. 85.4

ERB 19 Κρατήρας, θραύσμα
Tübingen, Eberhard-Karls-Universität, Archäologisches Institut 5493
Α. (Σκηνή συμποσίου: νέος με οινοχόη και φιάλη)
Τρόπος του Ζωγράφου του Erbach ή τρόπος του Ζωγράφου της Upsala [Böhr]

CVA Tübingen iv (1984), πίν. 29.8

ERB 20 — Υδρία
πίν. 55Γ.Δ — Καπύη (παρ. Capua)
Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 56.171.55
Ποσειδώνας και Αμυμώνη ανάμεσα στην Αφροδίτη, τον Απόλλωνα, μια Νύμφη, Έρωτες, Δαναΐδες και έναν Παπποσιληνό
Κεραμέας Γ [K]
Ζωγράφος του Erbach [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1419, 12 - Addenda[2] 375 - Caskey-Beazley (1954), σ. 92 - Milne (1962), σ. 306, πίν. 82,6 - McPhee (1973), σ. 209, 221-225, πίν. 63 - Folsom (1976), πίν. 61 - LIMC I (1981), σ. 748-749 λ. Amymone 78 (Simon, E.) - Schefold (1981), σ. 255-257, εικ. 366 - Robertson (1992), σ. 272

ERB 21 — Οινοχόη-χους
Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen (πρώην ιδιωτική συλλογή Hans von Schön)
Αρματοδρομία στα πλαίσια Παναθηναίων
Τρόπος του Ζωγράφου του Erbach ("close to the painter")[Beazley]
ARV[2] 1419, 2 - Para 490 - Addenda[2] 375 - Keuls (1985), σ. 304, εικ. 269

ERB 22 — Αρυβαλλοειδής λήκυθος
πίν. 49ΣΤ — Αθήνα, ΕΑΜ 17315
πίν. 54ΣΤ — Πάρις και Ελένη παρουσία Αφροδίτης και Έρωτα
Κοντά στον Ζωγράφο του Erbach [Beazley]
ARV[2] 1419 - Ghali-Kahil (1955), σ. 160-161, πίν. 16,1-3 - LIMC IV (1988), σ. 523 λ. Hélène 128 (Kahil, L.)

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ FABRE

FAB 1 — Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 56Α.Δ — Montpellier, Musée Fabre 837.1.1109
A. Γυμνή γυναικεία μορφή σε λουτήριο με ένα νέο αγόρι μέσα στο λουτήριο, μια γυναικεία μορφή και ένα Σάτυρο
B. Νέος σε ερμαϊκή στήλη
Ζωγράφος του Fabre [Beazley]
ARV[2] 1444, 1 - Tischbein (1791-1795), σ. 5, πίν. 64

FAB 2 — Κωδωνόσχημος κρατήρας
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 1922
A. Νέος Σάτυρος που χορεύει και Μαινάδα που χτυπά το τύμπανο
B. Νέος
Ζωγράφος του Fabre [Beazley]
ARV[2] 1444, 2

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ FERRARA T. 376 B

FER 1 — Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 56Β — Spina T. 376 B (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Υ: 33,5 Δχ: 32,8
A. Ηρακλής και Νίκη σε άρμα
B. Τρεις αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Ομάδα της Ferrara T. 376 B [Beazley]

Μέση περίοδος [K]
ARV² 1424, 1 - Addenda² 376 - McPhee (1973), σ. 94 σημ. 1 - Alfieri (1979), σ. 108, εικ. 274 - Vollkommer (1988), σ. 35 αρ. 245 - LIMC V (1990), σ. 129 λ. Herakles 2923 (Boardman, J., κ.ά.)

FER 2
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Spina T. 376 B (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
A. Ηρακλής και Νίκη σε άρμα
B. Τρεις αθλητές
Κεραμέας B [K]
Ομάδα της Ferrara T. 376 B [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV² 1424, 2 - Addenda² 376 - McPhee (1973), σ. 94 σημ. 1 - Vollkommer (1988), σ. 35 αρ. 246

FER 3
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Spina T. 376 B (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
A. Ηρακλής και Νίκη σε άρμα
B. Τρεις αθλητές
Κεραμέας B [K]
Ομάδα της Ferrara T. 376 B [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV² 1424, 3 - Addenda² 376 - McPhee (1973), σ. 94 σημ. 1 - Vollkommer (1988), σ. 35-36 αρ. 247

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΚΥΝΗΓΙΟΥ ΤΩΝ ΛΑΓΩΝ ("HARE–HUNT PAINTER")

HAR 1
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Newcastle upon Tyne, Laing Art Gallery and Museum
Y: 29,5
A. Νέοι που κυνηγούν λαγό
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Κυνηγιού των Λαγών [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV² 1439, 1 - Tischbein (1791-1795), σ. 4, πίν. 60 - Inghirami (1852), πίν. 120 - Tillyard (1923), σ. 94-95, πίν. 26,158

HAR 2
πίν. 56Ε
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στο Παρίσι, Εμπόριο έργων τέχνης
Y: 29,5
A. Νίκη και λαμπαδηδρόμοι
B. Τρεις νέοι
Ζωγράφος του Κυνηγιού των Λαγών [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV² 1439, 2 - Tischbein (1791-1795) iii, πίν. 48 - Panofka (1843), πίν. 2,8 - Tillyard (1923), σ. 94, πίν. 26,157

HAR 3
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Santa Agata de' Goti, Ιδιωτική συλλογή καθηγητή Domenico Mustilli
A. Ηθοποιοί κωμαστές
B. Τρεις νέοι
Πιθανόν επίσης του Ζωγράφου του Κυνηγιού των Λαγών [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV² 1439 - Gerhard (1845), σ. 312, πίν. 72 - Bieber (1917), σ. 47-48, εικ. 18

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΙΦΙΓΕΝΕΙΑΣ

IPHI 1 — Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 56Γ.ΣΤ — Spina, T. 1145 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3032
Y: 42 Δχ: 40,2
A. Ιφιγένεια εν Ταύροις
B. Τρεις Σάτυροι
Ζωγράφος της Ιφιγένειας [Beazley]
ARV^2 1440, 1 - Para 492 - $Addenda^2$ 337 - Technau (1932), σ. 458, εικ. 3 - Aurigemma (1935), σ. 221-223 - Metzger (1951), σ. 287, πίν. 39,3 - Arias-Alfieri (1955), σ. 80, πίν. 41 - Aurigemma-Alfieri (1957), σ. 40, πίν. 28 - Alfieri-Arias (1958), πίν. 46 - Aurigemma (1960), σ. 251-253 - Aurigemma (1965), σ. 21-25, πίν. 24.a.3, 24.b, 25, 26 - Trendall-Webster (1971), σ. 91-92 αρ. III.3.27 - Robertson (1975), πίν. 140b - Alfieri (1979), σ. 109 εικ. 276-277, σ. 110-111 - LIMC II (1984), σ. 729 λ. Artemis 1376 (Cahil, L., Icard, N.) - Immerwahr (1990), σ. 118 - LIMC V (1990), σ. 714-715 λ. Iphigeneia 19 (Cahil, L., Icard, N.) - Desantis, Berti-Guzzo (1993), σ. 133 εικ. 108, σ. 310 αρ. 538 - de Cesare (1997), σ. 101 εικ. 49, σ. 229 αρ. 14, σ. 280 αρ. 350

IPHI 2 — Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Heidelberg, Universität 231
ΜΣΥ: 12,2
A. (Θεά, νέος)
Ζωγράφος της Ιφιγένειας [Beazley]
ARV^2 1440, 2 - Kraiker (1958), σ. 60 αρ. 231, πίν. 46

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΙΕΝΑΣ (ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΤΟΥ)

JEN 1 — Πελίκη
πίν. 57Α.Β — Exeter, University
ΜΣΥ: 28,7
A. Ορέστης και Ηλέκτρα στον τάφο του Αγαμέμνονα
[ΑΓΑ]ΜΕΜΝΟΝΟΣ
A. Ζωγράφος της Ιένας - B. Στιλ B [Beazley]
Αρχές μέσης περιόδου [K]
ARV^2 1516, 80 - $Addenda^2$ 384 - Cook (1994), πίν. 50 - Immerwahr (1990), σ. 118

JEN 2 — Κωδωνόσχημος κρατήρας
Αθήνα, Ιδιωτική ιδιωτική συλλογή Κανελλόπουλου 188
A. Ηρακλής με κέρας, Πλούτων, Περσεφόνη, Ιόλαος(;) και μύστης(;)
B. Τρεις νέοι
Ζωγράφος της Ιένας ή κύκλος του [Lindner]
Schauenburg, K., RM 93 (1986), σ. 147, πίν. 41.1 - Brouskari (1985), σ. 66-68, αρ. 82 - LIMC IV (1988), σ. 380 λ. Hades 72 (Lindner, R.) - Vollkommer (1988) σ. 44, αρ. 288 - LIMC V (1990), σ. 179 λ. Herakles 3491 (Boardman, J., κ.ά.) - LIMC VI (1992), σ. 442 λ. Melikertes 59 (Vollkommer, R.) - Bemmann (1994), σ. 28, 178 αρ. A 14

JEN 3 — Υδρία
πίν. 57Γ.Δ — Kimissala, Ρόδος
Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz inv. 3768
Y: 43
Πάρις και Ελένη
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]

ARV[2] 1516, 81 - Para 500 - Addenda[2] 384 - Jacobstahl (1927), πίν. 84 - Schefold (1930), εικ. 27-28 - Greifenhagen (1960), πίν. 43 - LIMC I (1981), σ. 382-383 λ. Aineias 17 (Canciani, F.) - LIMC IV (1988), σ. 517 λ. Hélène 86 (Kahil, L.) - Geyer (1996), σ. 28, εικ. 20

JEN 4 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσματα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0477 (390)
ΜΣΔ: 9 $Y_{ποδ}$: 4,5
I. (Αφροδίτη με Έρωτα στα γόνατά της)
A. (Τμήμα ενδύματος γυναικείας μορφής)
I. Ζωγράφος της Ιένας - A. Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1511, 1 - Para 499 - Addenda[2] 383 - Hahland (1930), σ. 21 σημ. 41 αρ. 1, πίν. 22c - Hahland (1931), σ. 60 αρ. 1 - Metzger (1951), σ. 53 κ.ε., αρ. 33 - Robertson (1992), σ. 269, εικ. 268 - Paul-Zinserling (1994), σ. 70 αρ. 1, σ. 71 κ.ε., σ. 78 σημ. 992, σ. 120, πίν. 11.2 - Geyer (1996), σ. 93 αρ. 113, εγχρ.πίν. 3.2

JEN 5 Κύλικα τύπου Β (;), αποσπασματικά σωζόμενη
εικ. 73A Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0468 (383)
ΜΣΔ: 22,1
I. Άρτεμις που ιππεύει γρύπα
A. Διόνυσος καθιστός με Σάτυρο και Μαινάδα
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1511, 2 - Addenda[2] 383 - Jacobstahl (1927), σ. 191 - Hahland (1930), σ. 20 σημ. 41 αρ. 4, πίν. 16b - Hahland (1931), σ. 35 αρ. 12, 59 αρ. 4 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 10, σ. 44 κ.ε., σ. 65, 80, 83, 98, 106, πίν. 8.2, 44.2 - Geyer (1996), σ. 92 αρ. 111, πίν. 13.2, 14.1

JEN 6 Κύλικα τύπου Β (;), αποσπασματικά σωζόμενη
Αθήνα
Κάποτε στη Βαϊμάρη, Ιδιωτική συλλογή Preller
I. Ηρακλής που μεταφέρει Πλούτωνα στην πλάτη του
A. Αθλητές
B. Αθλητές
I. Ζωγράφος της Ιένας. Η παράσταση στο μετάλλιο της κύλικας του Cabinet des Medailles et d' Antiques 822 μοιάζει πολύ με αυτήν αλλά δεν είναι απαραίτητο να είναι από το ίδιο χέρι [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1511, 3 - Addenda[2] 383 - Metzger (1951), σ. 197, πίν. 26,3 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 1, σ. 24 κ.ε., πίν. 1.1

JEN 7 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Βόννη, Universität - Akademisches Kunstmuseum 356
ΜΣΔ: 13,7
I. (Διόνυσος εναντίον γίγαντα)
ΔΙΟΝΥΣΟΣ
A. (Κάτω τμήμα σωμάτων μιας γυναικείας και δύο ανδρικών μορφών)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1511, 4 - Addenda[2] 383 - CVA Bonn i (1938), σ. 13, πίν. 10,5 11,1 - LIMC III (1986), σ. 476 λ. Dionysos 630 (Gasparri, C.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 5, πίν. 5.2

JEN 8 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα

Αθηνα
Ιενα, Sammlung Antıker Kleınkunst der Frıedrıch-Schıller-Unıversıtat SAK 0474 (397)
ΜΣΔ 15,3
I (Σατυρος που κάθεται και Μαινάδα)
A (Ιματιοφόρες μορφές)
I Ζωγραφος της Ιενας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1511, 5 - Hahland (1930), σ 20 σημ 41 αρ 5, πίν 23α - Hahland (1931), σ 59 αρ 5 - Paul-Zınserlıng (1994), σ 47 αρ 1, σ 49 κ ε , πίν 10 1 - Geyer (1996), σ 40 εικ 40, σ 82 αρ 80, πίν 16 2

JEN 9 Κυλικα τυπου Β (,), θραυσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antıker Kleınkunst der Frıedrıch-Schıller-Unıversıtat SAK 0491 (384)
ΜΣΔ 9,8
I (Μαινάδα και Σάτυρος)
A (Ανδρική μορφή με ιμάτιο και βακτηρια ανάμεσα σε δύο γυμνούς ανδρες - Διόνυσος και Σάτυροι,)
I Ζωγράφος της Ιένας - Α Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1511, 6 - Addenda[2] 383 - Hahland (1930), σ 20 σημ 41 αρ 3, πίν 23b - Hahland (1931), σ 59 αρ 3 - Paul-Zınserlıng (1994), σ 29, σ 48 αρ 3, σ 53, πίν 21 1 - Geyer (1996), σ 91 αρ 109, εικ εξώφυλλου

JEN 10 Κύλικα τύπου Β (,), αποσπασματικά σωζόμενη
εικ 73Β Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antıker Kleınkunst der Frıedrıch-Schıller-Unıversıtat SAK 0469 (387)
ΜΣΔ 19,2
I (Μαινάδα που χορεύει και καθιστός Σάτυρος)
A (Διονυσος, Σατυρος και Μαιναδα)
B (Σάτυρος, Μαινάδα και άλλη μορφή - Σάτυρος,)
I Ζωγράφος της Ιένας - Α Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1511, 7 - Hahland (1930), σ 20 σημ 41 αρ 7 - Hahland (1931), σ 59 αρ 7 - Paul-Zınserlıng (1994), σ 47 αρ 2, σ 49 κ ε , σ 64 αρ 8, σ 65, πίν 11 1, 32 1 - Geyer (1996), σ 90-91 αρ 108, πίν 12.2

JEN 11 Κύλικα τύπου Β (,), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antıker Kleınkunst der Frıedrıch-Schıller-Unıversıtat SAK 0476 (801)
ΜΣΔ 15,5
I (Καθιστή γυναικεία μορφή και πόδια ανδρικής)
A (Διόνυσος καθιστός με Σάτυρο και μια τρίτη μορφή)
I πιθανόν Ζωγράφος της Ιένας - Α Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1511, 8 - Paul-Zınserlıng (1994), σ 48 αρ 4, σ 50 σημ 613, πίν 10 2 - Geyer (1996), σ 67 αρ 4

JEN 12 Κύλικα τύπου Β (,), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antıker Kleınkunst der Frıedrıch-Schıller-Unıversıtat SAK 0501 (795)
ΜΣΔ 12,4
I (Τμήμα κεφαλής θυρσοφόρου)
A (Νέος με θύρσο ανάμεσα σε δύο γυναίκες, από τις οποίες η μία κρατα φιάλη)

Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1511, 9 - Paul-Zinserling (1994), σ. 64 αρ. 6, σ. 65 κ.ε., πίν. 31.1 - Geyer (1996), σ. 95-96 αρ. 123

JEN 13 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0508 (802)
ΜΣΔ: 10,7
Α. (Γυναικεία μορφή με θύρσο στραμμένη σε ιματιοφόρο νέο)
Στιλ Β [Beazley]
ARV[2] 1511, 10 - Paul-Zinserling (1994), σ. 64 αρ. 6a, σ. 65 κ.ε., πίν. 31.2 - Geyer (1996), σ. 96 αρ. 125

JEN 14 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0502 (797)
ΜΣΔ: 12,9
Ι. (Τμήμα διακοσμητικής ζώνης)
Α. (Γυναικεία και ανδρική ιματιοφόρος μορφή με θύρσο)
Α. Στιλ Β [Beazley]
ARV[2] 1512, 11 - Paul-Zinserling (1994), σ. 64 αρ. 7, σ. 66, πίν. 31.3 - Geyer (1996), σ. 74 αρ. 44

JEN 15 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσματα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0470 (393a-b)
ΜΣΔ: 22,8
Ι. (Άνοδος Αφροδίτης)
Α. (Τμήματα των μορφών δύο αθλητών)
Ι. Ζωγράφος της Ιένας - Α/Β. Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος
ARV[2] 1512, 12 - Addenda[2] 383 - Hahland (1930), σ. 20 σημ. 41 αρ. 6 - Metzger (1951), σ. 75 αρ. 16 - Brommer (1959), σ. 54, εικ. 51 - Berard (1974), σ. 76, 115 κ.ε., πίν. 11, εικ. 39 - Loeb (1979), σ. 130 - Robertson (1992), σ. 270 - Paul-Zinserling (1994), σ. 70 αρ. 4, σ. 73 κ.ε., σ. 120 σημ. 1639, πίν. 32.2 - Geyer (1996), σ. 93-94 αρ. 114

JEN 16 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0457 (20)
ΜΣΔ: 8
Ι. (Δάχτυλα ποδιών μορφής και τμήμα διακοσμητικής ζώνης)
Α. (Γυμνός νέος με προτεταμένο αριστερό χέρι)
Στιλ Β(;) [Beazley]
ARV[2] 1512, 13 - Geyer (1996), σ. 74-75 αρ. 45

JEN 17 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσματα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0465 (384)
$ΜΣΔ_a$: 19,5 $ΜΣΔ_b$: 11,5
Ι. (Απόλλων σε γρύπα)
Α. (Δύο ανδρικές και μια γυναικεία μορφή)
Β. (Τμήματα ποδιών αθλητή)
Ι. Ζωγράφος της Ιένας – Α-Β. Στιλ Β [Beazley]

Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1512, 14 - $Addenda^2$ 383 - LIMC II (1984), σ. 230 λ. Apollon 369 (Lambrinudakis, W. κ.ά.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 80 αρ. 1, σ. 81 κ.ε., σ. 84, 98, 106, πίν. 44.1 - Geyer (1996), σ. 91-92 αρ. 110, πίν. 13.1

JEN 18 Κύλικα τύπου Β
Malibu, J.Paul Getty Museum 82.AE.43
Υ: 9,7 Δχ: 26,2
I. Απόλλωνας σε γρύπα
Α. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο νέους
Β. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο νέους
Ζωγράφος του Μελεάγρου [McPhee] / Ζωγράφος της Ιένας [Κ]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
Αδημοσίευτη

JEN 19 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσματα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0481 (796)
$ΜΣΔ_a$: 15,5 $ΜΣΔ_b$: 9,5 $ΜΣΔ_c$: 6,6
I. (Έρωτας και γυναικεία μορφή - Αφροδίτη;)
Α. (Ιματιοφόρος με θύρσο ανάμεσα σε μια γυναικεία μορφή και έναν Σάτυρο που κρατά ρυτό)
Β. (Τμήμα ιματιοφόρου μορφής)
I. Ζωγράφος της Ιένας – Α-Β. Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1512, 15 - $Addenda^2$ 383 - Paul-Zinserling (1994), σ. 64 αρ. 5, σ. 65 κ.ε., σ. 68, σ. 70 αρ. 2, σ. 71 κ.ε., πίν. 30.2, 34.1 - Geyer (1996), σ. 96 αρ. 124

JEN 20 Κύλικα τύπου Β, αποσπασματικά σωζόμενη
Enserune
Enserune, Musée de l'Oppidum
ΜΣΥ: 6 Δχ: 25 $Δ_{με\ λαβ}$: 32,5
I. Προκρίς και Κέφαλος
Π[Ρ]ΟΚΡΙΣ ΚΕΦΑΛΟΣ
Α. Νέοι και γυναίκες
ΝΕΑΝΙΑΣ
Β. Νέοι και γυναίκες
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1512, 16 - CVA Collection Mouret (1927), III I D σ. 15-16, πίν. 1-4 - Immerwahr (1990), σ. 118

JEN 21 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσματα
Enserune
Enserune, Musée de l'Oppidum
ΜΣΥ: 7 ΜΣΠλ: 6,5
I. (Έρωτας που σκύβει για να στεφανώσει μια μορφή)
Α. (Μορφή Διονύσου; ανάμεσα σε δύο γυναικείες μορφές)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1512, 17 - CVA Collection Mouret (1927), III I D σ. 17, πίν. 6,5.13

JEN 22 Κύλικα τύπου Β
εικ. 45Α Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität
εικ. 74Α L. 492 (H 4633)
Υ: 9,6 Δχ: 23,4
I. Σύμπλεγμα Σατύρου και Μαινάδας
ΧΟΡΙΛΛΟΣ ΠΑΙΔΙΑ

Α. Λαμπαδηδρόμος ανάμεσα σε δύο αθλητές
Β. Ιματιοφόρος γενειοφόρος ανάμεσα σε δύο γυναικείες μορφές
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1512, 18 - Para 499 - Addenda[2] 384 - Langlotz (1932), σ. 97, πίν. 162-163 - Simon (1975), σ. 147 - Beckel κ.ά. (1983), σ. 126 αρ. 56 - Keuls (1985), σ. 362, 365, εικ. 304 - LIMC III (1986), σ. 274 λ. Chorillos 4 (Kossatz-Deissmann, A.) – CVA Würzburg ii (1988), ένθετο D 2 - Immerwahr (1990), σ. 118 - Paul-Zinserling (1994), σ. 48 αρ. 5, σ. 53 κ.ε., σ. 122 αρ. 38, σ. 123 κ.ε., πίν. 22.2, 82.3 - Geyer (1996), σ. 83-84 αρ. 87, πίν. 5

JEN 23 Κύλικα τύπου Β (;), αποσπασματικά σωζόμενη
Enserune
Enserune, Musée de l´Oppidum
ΜΣΔ: 20
I. (Παραλος και δεύτερος ήρωας σε πηγάδι)
[Π]ΑΡΑΛΟΣ
Α. (Γυναικεία μορφή ανάμεσα σε δύο ανδρικές ιματιοφόρες μορφές)
Β. (Γυναικεία μορφή ανάμεσα σε δύο ανδρικές ιματιοφόρες μορφές)
I. Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1512, 19 - Para 499 - CVA Collection Mouret (1927), III I D σ. 16, πίν. 5,2.5, 13,1.2 - Immerwahr (1990), σ. 118 - Paul-Zinserling (1994), σ. 93, πίν. 47.2, 79.1a-b - Geyer (1996), σ. 28 εικ. 21

JEN 24 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0487 (392)
ΜΣΥ: 8,2 ΜΣΠλ: 3,8
I. (Ο Ηρακλής στον κήπο των Εσπερίδων)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1512, 20 - LIMC V (1990), σ. 103 λ. Herakles 2702 (Kokkorou-Alewras, G.) - LIMC V (1990), σ. 399 λ. Hesperides 28 (McPhee, I.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 88 αρ. 1, σ. 89 κ.ε, πίν. 45.2 - Geyer (1996), σ. 89 αρ. 104, εγχρ.πίν. 3.1

JEN 25 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0467 (386)
$ΜΣΔ_a$: 12,6 $ΜΣΔ_b$: 10,5 $Υ_{βασ}$: 3,8
I. (Νίκη στολίζει τρόπαιο)
Α. (Ανθέμιο λαβής και τμήμα γυμνών ποδιών)
I. Ζωγράφος της Ιένας - Α-Β. Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1512, 21 - Hahland (1930), σ. 20 σημ. 41 αρ. 2, πίν. 23c - Hahland (1931), σ. 58 αρ. 2 - Paul-Zinserling (1994), σ. 76 αρ. 1, σ. 77 κ.ε., σ. 98, πίν. 39.2 - Geyer (1996), σ. 92 αρ. 112, πίν. 15.1

JEN 26 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Toronto, Royal Ontario Museum 959.17.152
I. (Νίκη στολίζει τρόπαιο)
Α. (Τμήματα ανδρικών μορφών)
I. Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1512, 22 - Paul-Zinserling (1994), σ. 76, πίν. 39,1

JEN 27 Κύλικα τύπου Β

Vulci
Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´ Antiques 818
Υ: 10,3 Δχ: 24 $Δ_{με\ λαβ}$: 32,5 Δβ: 10,1
Ι. Αταλάντη και Πηλέας
ΑΤΑΛΑΝΤ[Η] ΠΗΛΕΥΣ
Α. Αθλητές
Β. Λαμπαδηδρομία
Ι. Ζωγράφος της Ιένας - Α-Β. Στιλ Β(;) [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^{2} 1512, 23 - Addenda^{2} 384 – de Ridder (1902), σ. 482 - Metzger (1951), σ. 345-346 αρ. 75 - Beck (1975), πίν. 32.175, 84.408 - Durand-Lissarague (1980), σ. 100, πίν. 2a - LIMC II (1984), σ. 947 λ. Atalante 87 (Boardman, J.) - Berard (1988), σ. 281 κ.ε., πίν. 84.1 - Ley (1990), σ. 54 κ.ε., σ. 71-72 αρ. K 25 - Paul-Zinserling (1994), σ. 112 κ.ε., κυρίως 116, πίν. 55 - Geyer (1996), σ. 29 εικ. 22 - Barringer (1996), εικ. 26

JEN 28 Κύλικα τύπου Β, αποσπασματικά σωζόμενη
εικ. 46Β Vulci
εικ. 74Β Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 16551
ΜΣΥ: 4,4 Δχ: 24,9-25,3 $Δ_{με\ λαβές}$: 32, 3
Ι. Τριπτόλεμος
ΤΡΙΠΤΟΛΕΜΟΣ
Α. Νίκη ανάμεσα σε δύο νέους
Β. Δύο αθλητές και ένας ιματιοφόρος νέος
Ι. Ζωγράφος της Ιένας - Α-Β. Στιλ Β [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^{2} 1513, 24 1697 - Addenda^{2} 384 - Metzger (1951), σ. 240 αρ. 1 - Metzger (1960), πίν. 34.1 - Schefold (1981), σ. 62, εικ. 76 - Paul-Zinserling (1994), σ. 64-65, 86-88, πίν. 29.1, 47.1, 83.2

JEN 29 Κύλικα τύπου Β
εικ. 45Β Würzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universität
εικ. 75Α Η 5011
Υ: 9,1 Δχ: 23,5 Δβ: 9,8
Ι. Διόνυσος και Ηρακλής
Α. Μαινάδα (Αριάδνη;) ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Β. Διόνυσος ανάμεσα σε μια θυρσοφόρο γυναικεία μορφή και έναν νέο ιματιοφόρο
Ι. Ζωγράφος της Ιένας [Beazley, Hölscher]
Α/Β. Ζωγράφος της Ιένας [Beazley] / Στιλ Β [Hölscher]
Πρώιμη περίοδος [K]
Para 500 - Addenda^{2} 384 - Froning (1975), σ. 201-201, πίν. 228,12 - Simon (1975), σ. 146, πίν. 46 - Schwitzer (1979), σ. 69 - CVA Würzburg ii (1980), σ. 16-17, πίν. 6,3.7, 7,1-5 - LIMC III (1986), σ. 472 λ. Dionysos 584 (Gasparri, C.) - Vollkommer (1988), σ. 51 αρ. 386, εικ. 68 - Pochmarski (1990), σ. 17κ.ε. αρ. V 13/14, πίν. 4,1-2 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 3, σ. 31 κ.ε., σ. 64 αρ. 9, πίν. 4.1, 33.1.2 - Geyer (1996), σ. 89 αρ. 103, πιν .10

JEN 30 Κύλικα τύπου Β
εικ. 75Β Γερμανία, Ιδιωτική συλλογή 75
Υ: 9,2-9,5 Δχ: 23,8 $Δ_{με\ λαβ}$: 30,8-31 Δβ: 9,7
Ι. Ηρακλής παρουσιάζει τον Ερυμάνθιο κάπρο στον Ευρυσθέα
Α. Τρεις ιματιοφόροι νέοι
Β. Τρεις ιματιοφόροι νέοι
Ζωγράφος της Ιένας
Πρώιμη περίοδος [K]
Korzus (1984), σ. 225-227 αρ. 92 - Vollkommer (1988), σ. 6 αρ. 53

JEN 31 Κύλικα τύπου Β (;), αποσπασματικά σωζόμενη
Βόννη, Universität - Akademisches Kunstmuseum 1755

ΜΣΔ: 12,5
Ι. (Διόνυσος και Σάτυρος)
Α. (Τμήμα γυμνής ανδρικής μορφής)
Ι. Ζωγράφος της Ιένας
Πρώιμη περίοδος [K]
CVA Bonn i (1938), σ. 13, πίν. 11.2, 10.4 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 12, πίν. 9.2

JEN 32 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0497 (800)
ΜΣΔ: 5
Ι. (Τμήμα μαιάνδρου)
Α. (Γυναικεία μορφή - Νίκη;)
Α. Στιλ Β [Beazley]
ARV^2 1513, 25 - Paul-Zinserling (1994), σ. 77 αρ. 10, πίν. 42.3 - Geyer (1996), σ. 68 αρ. 9

JEN 33 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0493 (806)
ΜΣΔ: 11,2
Ι. (Γυμνή καθιστή γυναικεία μορφή)
Α. (Τμήμα γυναικείας μορφής)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
ARV^2 1513, 26 - Geyer (1996), σ. 67 αρ. 3

JEN 34 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0485 (820)
Υ: 9,15-9,3 $Υ_{με\ λαβ}$: 10,1 Δχ: 16,3 $Δ_{με\ λαβ}$: 22,5 Δβ: 8,6
Ι. (Μορφή λαμπαδηδρόμου μπροστά από υδρία και τμήμα καθιστής ενδεδυμένης μορφής)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1513, 27 - Paul-Zinserling (1994), σ. 122 αρ. 36, σ. 123 κ.ε., πίν. 82.1 - Geyer (1996), σ. 82 αριθ .82, πίν. 2.2

JEN 35 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0490 (819)
Ι. (Δύο κωμαστές στραμμένοι προς τα δεξιά)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1513, 28 - Paul-Zinserling (1994), σ. 121 αρ. 24, σ. 122 κ.ε., πίν. 77.3 - Geyer (1996), σ. 96-97 αρ. 126

JEN 36 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 26 (P 18)
Ι. (Δύο κωμαστές)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1513, 29 - Talcott-Philippaki (1956), πίν. 3.26 - Paul-Zinserling (1994), σ. 121, πίν. 77.4

JEN 37 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0494 (807)
ΜΣΔ: 6,5
I. (Νέος)
Α. (Νέος και γυναικεία μορφή - Νίκη;)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1513, 30 - Paul-Zinserling (1994), σ. 121 αρ. 26, πίν. 78.4 - Geyer (1996), σ. 67-68 αρ. 5

JEN 38 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0505 (809)
ΜΣΔ: 12,6
Α. (Τμήματα μορφών Σατύρου και Διονύσου)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1513, 31 – Paul Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 9, σ. 44 κ.ε., σ. 65, πίν. 8.1 - Geyer (1996), σ. 74 αρ. 42, πίν. 3.1

JEN 39 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 27 (P 19)
Α. (Τμήμα μορφής Νίκης στραμμένης προς τα δεξιά)
Α. Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
ARV[2] 1513, 32 - Paul-Zinserling (1994), σ. 77, πίν. 42.2

JEN 40 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0509 (793)
ΜΣΔ: 12
I. (Τμήμα διακοσμητικής ζώνης)
Α. (Νίκη και νέος)
Α. Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1513, 33 - Paul-Zinserling (1994), σ. 77 αρ. 7, πίν. 41.2 - Geyer (1996), σ. 74 αρ. 43, πίν. 3.2

JEN 41 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Enserune
Enserune, Musée de l´Oppidum
ΜΣΥ: 5,5 : ΜΣΠλ: 5,5
Α. (Νέος αθλητής ανάμεσα σε δύο ιματιοφόρουςνέους)
Σύγκρινε με την κύλικα ARV[2] 1512, 15 [Beazley]
ARV[2] 1513, 34 - CVA Collection Mouret (1927), III I D σ. 18, πίν. 12.7

JEN 42 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0504 (811)
ΜΣΔ: 10,7
I. (Τμήμα διακοσμητικής ζώνης)
Α. (Αθλητής με στλεγγίδα και ιματιοφόρος νέος με αρύβαλλο)
Α. Στιλ Β [Beazley]
ARV[2] 1513, 35 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120 αρ. 11, σ. 123 σημ. 1651, πίν. 71.2 - Geyer (1996), σ. 94-95 αρ. 119

JEN 43 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα. Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität (799)
Α. (Νέος με λαμπάδα και γυναικεία μορφή με φιάλη)
Α. Στιλ Β [Beazley]
ARV^2 1513, 36

JEN 44 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0512 (816)
ΜΣΥ: 5,6 ΜΣΠλ: 7,2
Ι. (Τμήμα διακοσμητικής ζώνης)
Α. (Αθλητής με στλεγγίδα που τρέχει)
Στιλ Β [Beazley]
ARV^2 1513, 37 - Geyer (1996), σ. 95 αρ. 120

JEN 45 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0510 (804)
ΜΣΔ: 10
Ι. (Τμήμα διακοσμητικής ζώνης)
Α. (Καθιστός γυμνός νέος και όρθιος ιματιοφόρος νέος μπροστά του)
Πιθανόν στιλ Β [Beazley]
ARV^2 1513, 38 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120 αρ. 10, πίν. 71 1 - Geyer (1996), σ. 73 αρ. 39

JEN 46 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität (818)
Ι. (Νέος αθλητής)
Σύγκρινε με το νέο αθλητή του κέντρου της παράστασης της Α όψης της κύλικας ARV^2 1512, 18 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1513, 39 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120, πίν. 70.2

JEN 47 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0489
ΜΣΥ: 5 ΜΣΠλ: 4,2
Ι. (Τμήμα όρθιου γυμνού νέου)
Ρέπλικα από το ίδιο χέρι με εκείνο της ARV^2 1513, 39 [Beazley]
ARV^2 1513, 40 - Paul-Zinserling (1994), σ. 168 σημ. 1652 - Geyer (1996), σ. 73 αρ. 37, εγχρ.πίν. 1.2

JEN 48 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0483 (823)
ΜΣΥ: 4,6
Ι. (Τμήμα όρθιας ανδρικής μορφής)
Ρέπλικα εκτελεσμένη από το ίδιο χέρι με εκείνο των ARV^2 1513, 39 και ARV^2 1513, 40 [Beazley]
ARV^2 1513, 41 - Paul-Zinserling (1994), σ. 168 σημ. 1652 - Geyer (1996), σ. 68 αρ. 8

JEN 49 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα

Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0473 (817)
ΜΣΔ: 14
I. (Αθλητής με στλεγγίδα μπροστά σε βωμό)
A. (Δύο ιματιοφόρες μορφές)
Στιλ B [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1513, 42 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120 αρ. 8, σ. 123 σημ. 1651, πίν. 70.2 - Geyer (1996), σ. 94 αρ. 118, πίν. 16.1

JEN 50 Κύλικα τύπου B
Λονδίνο, British Museum E 108
Υ: 7 Δχ: 19
I. Σάτυρος που ψαρεύει
A. Διόνυσος και αθλητής
B. Διόνυσος και νέος
Στιλ B [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1513, 43 - Addenda^2 384 - Walters (1896a), σ. 125 - Beck (1975), πίν. 66.338 - Paul-Zinserling (1994), σ. 48, πίν. 19.2, 28.1-2

JEN 51 Κύλικα τύπου B
Λονδίνο, British Museum E 111
Υ: 7,3 Δχ: 18,1
I. Νέος με θύρσο
A. Αθλητής και ιματιοφόρος νέος
B. Αθλητής και ιματιοφόρος νέος
Στιλ B [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1514, 44 - Walters (1896a), σ. 126 - Paul-Zinserling (1994), σ. 122, πίν. 27.3, 82.2

JEN 52 Κύλικα τύπου B (;), αποσπασματικά σωζόμενη
Greifswald, Universität 404 (πρώην ιδιωτική συλλογή του Δούκα του Greifswald)
I. (Νέος)
A. (Αθλητής και νέος)
Στιλ C [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1514, 45 - Αδημοσίευτη

JEN 53 Κύλικα τύπου B (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0472 (824)
ΜΣΔ: 12
I. (Ιματιοφόρος νέος με στλεγγίδα μπροστά σε βωμό)
A. (Τμήμα όρθιας ιματιοφόρου μορφής)
Στιλ C [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1514, 46 - Geyer (1996), σ. 94 αρ. 117

JEN 54 Κύλικα τύπου B (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0518 (820)
ΜΣΔ: 9,2
I. (Τμήμα ιματιοφόρου μορφής)
Στιλ C [Beazley]

Μέση περίοδος [Κ]
ARV² 1514, 47 - Geyer (1996), σ. 72 αρ. 32

JEN 55 Κύλικα τύπου Β
Τανάγρα
Βοστώνη, Museum of Fine Arts 00.354
Ι. Σπάρτη
Συγγενής προς τις κύλικες χωρίς πόδι τύπου Ι του Ζωγράφου του Διομήδη (ARV² 1516,1-3), κοντά στο Ζωγράφο της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV² 1516 - Para 500 - Corbett (1949), σ. 105 σημ. 7 - Immerwahr (1990), σ. 118 - Paul-Zinserling (1994), σ. 97-99, πίν. 43,2

JEN 56 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0466α (813), SAK 0466b
$ΜΣΔ_{SAK 0466a}$: 11 $ΜΣΔ_{SAK 0466b}$: 6,8
Ι. (Σκηνή μάχης)
[ΑΧ]ΙΛΛΕΥΣ
Α. (Δύο κωμαστές)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV² 1517, 1 - Hahland (1930), σ. 20 σημ. 41 αρ. 1, πίν. 22b - Hahland (1931), σ. 58 αρ. 1 - Metzger (1951), σ. 293 αρ. 44 - Brommer (1973), σ. 350 αρ. 9 - LIMC I (1981), σ. 196 λ. Achilleus 909 (Kossatz-Deissmann, A.) - Robertson (1992), σ. 270, εικ. 270 - Paul-Zinserling (1994), σ. 93 σημ. 1227, σ. 121 κ.ε., πίν. 77.2 - Geyer (1996), σ. 82 αρ. 83, σ. 89-90 αρ. 105, πίν. 12.1

JEN 57 Κύλικα τύπου Β
Marzabotto
Marzabotto, Museo Aria
Ι. Ηρακλής και Διόνυσος
Α. Γενειοφόρος ανδρική μορφή (βασιλιά ή θεού) ανάμεσα σε δύο Ανατολίτες
Β. Γενειοφόρος ανδρική μορφή ανάμεσα σε έναν Ανατολίτη και μια γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV² 1517, 2 - Addenda² 384 - Froning (1975), σ. 228, εικ. 13 - LIMC III (1986), σ. 472 λ. Dionysos 583 (Gasparri, C.) - Vollkommer (1988), σ. 51 αρ. 385 - Pochmarski (1990), 2 V 13 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 4, σ. 31 κ.ε., πίν. 4.2, 53.1-2

JEN 58 Κύλικα τύπου Β, αποσπασματικά σωζόμενη
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 312 – 17 B 36 (E B 1)
Ι. (Θέτιδα πάνω σε δελφίνι που μεταφέρει την ασπίδα του Αχιλλέα)
Α. (Διόνυσος ανάμεσα σε δύο ιματιοφόρους νέους)
Β. (Τρεις ιματιοφόροι νέοι)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Καθάριου]
ARV² 1517, 3 - Paul-Zinserling (1994), σ. 64.84, πίν. 30.1, 46.1, 71.3

JEN 59 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Marzabotto
Marzabotto, Museo Aria
Ι. (Λουτρό γυναικείας μορφής με τη βοήθεια ενός Έρωτα)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV² 1517, 4 - Paul-Zinserling (1994), σ. 112, πίν. 54.2

JEN 60 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Montlaures
Narbonne, Μουσείο
I. (Έρωτας)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1517, 5 - Αδημοσίευτη

JEN 61 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Περαχώρα
Αθήνα, ΕΑΜ
I. (Τμήμα τριχωτού κεφαλής και μαιάνδρου)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
ARV^2 1517, 6 - Αδημοσίευτη

JEN 62 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς P 25395
I. (Κεφαλή γυναικείας μορφής)
A. (Γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
ARV^2 1517, 7 - Αδημοσίευτη

JEN 63 Κύλικα τύπου Β (;), θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 25 (P 17)
I. (Νίκη και αθλητής)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Καθάριου]
ARV^2 1517, 8 - Talcott-Philippaki (1956), πίν. 3 - Paul-Zinserling (1994), σ. 77, πίν. 42.1

JEN 64 Κύλικα τύπου Β
Spina
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3038
I. Δύο νέοι αθλητές
A. Νίκη και λαμπαδηδρόμος
B. Αθλητής και νέος
Συνδέεται με το Ζωγράφο της Ιένας, αλλά η φυτική διακόσμηση δεν είναι του εργαστηρίου του αλλά της Υπομειδιακής Ομάδας[Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1517, 1 - $Addenda^2$ 384 - Paul-Zinserling (1994), σ. 76, πίν. 40.2, 80.1 - Geyer (1996), σ. 56, εικ. 48

JEN 65 Κύλικα τύπου Β
Κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης της Ιταλίας
I. Αναχώρηση πολεμιστή
A. Αναχώρηση πολεμιστή
Συνδέεται με το Ζωγράφο της Ιένας, αλλά η φυτική διακόσμηση δεν είναι του εργαστηρίου του αλλά της Υπομειδιακής Ομάδας[Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1517, 2 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120, πίν. 67, 1-2

JEN 66 Κύλικα τύπου Β
εικ. 46A Vulci
εικ. 76A Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 17934
Υ: 9,5-10,2 Δχ: 24,2 $Δ_{με\ λαβές}$: 32,2 Δβ: 10,7-10,8
I. Νίκη και λαμπαδηδρόμος
A. Τρεις αθλητές

B. Ιματιοφόρος νέος ανάμεσα σε δύο αθλητές
Σύγκρινε με τις προηγούμενες δύο κύλικες [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1518 - $Addenda^2$ 384 - Paul-Zinserling (1994), σ. 76-77, σ. 121, 124, πίν. 40.1, 84.1-2

JEN 67 Κύλικα τύπου B
Βοστώνη, Museum of Fine arts 01.8092
I. Γρυπομαχία
A. Αθλητές και γυναικεία μορφή
B. Αθλητές και γυναικεία μορφή
Έργο μιμητή του Ζωγράφου της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1518 - $Addenda^2$ 384 - Herrmann (1988), σ. 33 αρ. 21 – Paul-Zinserling (1994), σ. 121, 123, πίν. 52.2, 83.1

JEN 68 Κύλικα τύπου B
Napoli, Museo Archeologico Nazionale
I. Νίκη και αθλητής
A. Αθλητές και νέος
B. Αθλητές και νέος
Συγγενής προς την προηγούμενη κύλικα [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1518 - Αδημοσίευτη

JEN 69 Κύλικα τύπου B
Κάποτε στη Βασιλεία, Εμπόριο έργων τέχνης
Y: 9 Δχ: 24,3 $Δ_{με\ λαβ}$: 33
I. Ηρακλής και Νίκη
A. Δύο ιματιοφόροι νέοι
B. Δύο νέοι
Περιβάλλον του Ζωγράφου της Ιένας [MuM]
Πρώιμη περίοδος [K]
MuM 51, 14/15.3.1975, σ. 74-75 αρ. 167, πίν. 45

JEN 70 Κύλικα τύπου B
Κάποτε στο Λονδίνο (και μετέπειτα στη Νέα Υόρκη), Εμπόριο έργων τέχνης
Y: 10,5 $Δ_{με\ λαβ}$: 32,5
I. Έρωτας σε δελφίνι
A. Συνομιλία τριών νέων
B. Συνομιλία τριών νέων
Εργαστήριο του Ζωγράφου της Ιένας
Πρώιμη περίοδος [K]
Chisties, London 21.11.1978, σ. 38 αρ. 172 - Sotheby's, New York 20.5.1982, αρ. 106

JEN 71 Κύλικα τύπου B
Spina, T. 893 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3141
Y: 8,5 Δχ: 18,5
I. Διόνυσος που κάθεται δίπλα σε βωμό
A. Κώμος
B. Κώμος
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1518, 1 - $Addenda^2$ 384 - Alfieri (1979), σ. 116, εικ. 303 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 8, σ. 33, 46, πίν. 7.2, 76.2 - Geyer (1996), σ. 58, εικ. 49

JEN 72 Κύλικα τύπου B, αποσπασματικά σωζόμενη

εικ. 47Α Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 2223
εικ. 76Β ΜΣΥ: 5,8 Δχ: 18,8 $Δ_{με\ λαβ}$: 26
Ι. Κωμαστής
Α. (Κώμος)
Β. (Κώμος)
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1518, 2 - CVA Wien i (1951), σ. 25, πίν. 27.1-4 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120, πίν. 73.1-2

JEN 73 Κύλικα τύπου Β
εικ. 47Β Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 203
εικ. 77Α Υ: 7,5 Δχ: 19,1-19,3 $Δ_{με\ λαβ}$: 26,2 Δβ: 7,6
Ι. Κωμαστής
Α. Έρωτας και νέος
Β. Αθλητής και νέος
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1518, 3 - CVA Wien i (1951), σ. 25-26, πίν. 26.5, 28.5-7 - Paul-Zinserling (1994), σ. 75, πίν. 37.2, 72.1-2 - Geyer (1996), σ. 55, εικ. 47

JEN 74 Κύλικα τύπου Β
εικ. 48Α Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 96
εικ. 77Β Υ: 6,3-6,6 Δχ: 14,8-15 $Δ_{με\ λαβ}$: 21 Δβ: 6,6
Ι. Νηρηίδα πάνω σε θαλάσσιο άλογο που μεταφέρει θώρακα
Α. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Β. Σάτυρος και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1518, 4 - CVA Wien i (1951), σ. 25-26, πίν. 28,1-4 - Paul-Zinserling (1994), σ. 48, πίν. 17.1-2, 46.2

JEN 75 Κύλικα τύπου Β
Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1946.52
Ι. Έλλη
Α. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Β. Έρωτας και καθιστή γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1518, 5 - Tillyard (1923), πίν. 27,173 - Paul-Zinserling (1994), σ. 49, πίν. 19.1, 20.1-2 - Geyer (1996), σ. 51, εικ. 41-42

JEN 76 Κύλικα τύπου Β
Spina
Faenza, Museo delle Ceramiche 4
Ι. Γυναικεία μορφή με κιβωτίδιο
Α. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Β. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1518, 6 - Paul-Zinserling (1994), σ. 121, πίν. 78,2-3

JEN 77 Κύλικα τύπου Β, αποσπασματικά σωζόμενη
Παρίσι, Musée du Louvre N 3486 (ED 936)
ΜΣΥ: 6 Δχ: 26 $Δ_{με\ λαβ}$: 32,9
Ι. Έφιππος Έρωτας
Α. Έρωτας ανάμεσα σε μια ανδρικής και μια γυναικεία μορφή
Β. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]

ARV² 1519, 7 - Αδημοσίευτη

JEN 78

Κύλικα τύπου Β
Spina, T. 89 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4550
I. Σάτυρος και Μαινάδα
A. Έρωτας ανάμεσα σε Σάτυρο και Μαινάδα
B. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1519, 8 - Massei (1978), σ. 127 - Curti, Berti-Guzzo (1993), σ. 298 αρ. 385 - Paul-Zinserling (1994), σ. 48, πίν. 14.1-2, 38.2

JEN 79

Κύλικα τύπου Β
Spina, T. 136 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 5082
Υ: 10,5 Δχ: 25
I. Διόνυσος και Σάτυρος
A. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
B. Γυναικεία μορφή ανάμεσα σε Έρωτα και λαμπαδηδρόμο
Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1519, 9 - Arias (1955), σ. 137-138, εικ. 58-60 - Curti, Berti-Guzzo (1993), σ. 302 αρ. 443 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 11, πίν. 9.1, 12.2, 38.1

JEN 80

Κύλικα τύπου Β
Spina, T. 187 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3133
I. Αθλητής και λαμπαδηδρόμος
A. Τρεις νέοι ιματιοφόροι, οι δύο με λαμπάδες
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι, ο ένας με λαμπάδα
Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1519, 10 - Paul-Zinserling (1994), σ. 21-22, πίν. 81,1-2

JEN 81

Κύλικα τύπου Β
Manchester, Whitworth Institute MWI 5943
I. Διόνυσος και Αριάδνη
A. Κώμος
B. Κώμος
Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1519, 11 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 7, πίν. 7.1, 75.3, 76.1

JEN 82

Κύλικα, θραύσμα
Enserune
Enserune, Musée de l´Oppidum
I. (;)
A. Κώμος
B. Κώμος
Ζωγράφος Q [Beazley]
ARV² 1519, 12

JEN 83

Κύλικα τύπου Β
Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´ Antiques 822
Υ: 10,2 Δχ: 26, 7 $Δ_{με\ λαβές}$: 34 Δβ: 10,6
I. Διόνυσος που μεταφέρει στην πλάτη του Πλούτωνα
A. Νίκη ανάμεσα σε αθλητές
B. Γυναικεία μορφή ανάμεσα σε αθλητές

I. Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV[2] 1521 - de Ridder (1902), σ. 486, αρ. 822 - Metzger (1951), σ. 196 κ.ε. αρ. 14, πίν. 26,2 - Schauenburg (1953), σ. 43, αρ. 10 - Walter (1971), σ. 150, εικ. 133 - Brommer (1973), σ. 182 - Nester (1975), σ. 103 κ.ε. - LIMC IV (1988) σ. 380 λ. Hades 71α (Lindner, R.) - Vollkommer (1988) σ. 44 αρ. 291 - LIMC V (1990), σ. 180 λ. Herakles 3497 (Boardman, J., κ.ά.) - LIMC VI (1992), σ. 422 λ. Melikertes 53 (Vollkommer, R.) - Bemmann (1994), σ. 31 κε., σ. 180-181 αρ. A 17 - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 2, σ. 24 κ.ε., πίν. 1.2, 41.1, 79.2

JEN 84 Κύλικα τύπου B
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 91
Y: 10 Δχ: 26,2
I. Σάτυρος και Μαινάδα
A. Νίκη ανάμεσα σε δύο νέους αθλητές
B. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο νέους
Κύκλος του Ζωγράφου της Ιένας [Paul-Zinserling]
Πρώιμη περίοδος [K]
CVA Wien i (1942), σ. 26, πίν. 29.1-5 - Paul-Zinserling (1994), πίν. 29.2, 33.3

JEN 85 Κύλικα τύπου B
Santa Agata dei Goti
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 95
Y: 9-9,4 Δχ: 26,4
I. Νέος και Έρωτας
A. Γυμνός νέος ανάμεσα σε δύο ιματιοφόρους νέους
B. Γυμνός νέος ανάμεσα σε δύο ιματιοφόρους νέους
Κύκλος του Ζωγράφου της Ιένας
Πρώιμη περίοδος [K]
CVA Wien i (1942), σ. 28, πίν. 32.3-4, 33.4-5

JEN 86 Κύλικα τύπου B (;)
Spina, T. 862 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I. Κωμαστής
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1519, 14 - Paul-Zinserling (1994), σ. 121, πίν. 74.1

JEN 87 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Βόννη, Universität - Akademisches Kunstmuseum 128
Y: 5 Δχ: 15
I. Προτομή
A. Δύο ιματιοφόροι νέοι
B. Δύο ιματιοφόροι νέοι
I. Ζωγράφος της Ιένας - A-B. Από το ίδιο χέρι με εκείνο των αντίστοιχων παραστάσεων των εξωτερικών πλευρών της κύλικας στο British Museum του Λονδίνου F 134 (ARV[2] 1514, 49) [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1514, 48 - CVA Bonn i (1938), σ. 10, πίν. 11,3-4 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120, πίν. 68.2 – Campenon (1994), 73, πίν. 11, 1

JEN 88 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Λονδίνο, British Museum F 134
Y: 5,4 Δχ: 15,2
I. Προτομή
A. Δύο ιματιοφόροι νέοι
B. Δύο ιματιοφόροι νέοι

I. Ζωγράφος της Ιένας A-B: Από το ίδιο χέρι με εκείνο των αντίστοιχων παραστάσεων των εξωτερικών πλευρών της κύλικας στη Βόννη 128 (ARV^2 1514, 48) [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1514, 49 - Walters (1896b), σ. 67 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120, πίν. 68,3

JEN 89 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης (πρώην ιδιωτική συλλογή Castle Ashby 42)
Y: 5 Δχ: 16,7 Δβ: 8,2
I. Έρωτας
A. Έρωτας και γυναικεία μορφή
B. Νίκη και αθλητής
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
CVA Castle Ashby (1979), σ. 24, πίν. 40 - Christie's, London 2.7.1980, σ. 74-75 αρ. 42 - Christie's, London 13.12.1988, σ. 63 αρ. 366

JEN 90 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Spina, T. 893 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 26058
Y: 5,3 Δχ: 17
I. Σάτυρος και Μαινάδα
A. Σάτυρος και Μαινάδα
B. Σάτυρος και Μαινάδα
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1517, 9 - $Addenda^2$ 384 - Alfieri (1979), σ. 116 εικ. 304-305 - Paul-Zinserling (1994), σ. 48, πίν. 13.1-3

JEN 91 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Spina, T. 597 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 2424
I. Έρωτας
A. Δύο ιματιοφόροι νέοι
B. Δύο ιματιοφόροι νέοι
A-B. Από το ίδιο χέρι με εκείνο των αντίστοιχων μορφών των παραστάσεων των εξωτερικών πλευρών των κυλίκων της Βόννης 128 (ARV^2 1514, 48) και του Λονδίνου F 134 (ARV^2 1514, 49) [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1518, 1 - Paul-Zinserling (1994), σ. 75, πίν. 37.1, 69.1

JEN 92 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I
Nola
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
I. Γυμνός καθιστός νέος
A. Δύο ιματιοφόροι νέοι (ο ένας με αλάβαστρο, ο άλλος με δίσκο)
B. Δύο ιματιοφόροι νέοι (ο ένας με αλάβαστρο, ο άλλος με δίσκο)
A-B. Από το ίδιο χέρι με εκείνο των μορφών των παραστάσεων των εξωτερικών πλευρών των κυλίκων της Βόννης 128 (ARV^2 1514, 48) και του Λονδίνου F 134 (ARV^2 1514, 49) [Beazley]
ARV^2 1518, 2 – Αδημοσίευτη

JEN 93 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I ή III
Spina, T. 200 C (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 12193
I. Σάτυρος και Μαινάδα
A. Δύο κωμαστές
B. Δύο κωμαστές

Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1519, 16 - Massei (1978), σ. 223-224 - Paul-Zinserling (1994), σ. 121, πίν. 12.2, 74.2

JEN 94 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι
Ruvo di Puglia
Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques 824
Υ: 6,3 Δχ: 20 Δβ: 10,2
Ι. Μαινάδα και Σάτυρος
ΚΑΛΟΣ ΚΑΛΑΙ
Α. Διόνυσος ανάμεσα σε δύο Μαινάδες(;)
ΚΑΛΟ[Σ] ΔΙΟΝ[Υ]ΣΟΣ
Β. Αριάδνη ανάμεσα σε δύο Έρωτες
ΑΡΙΑΔΝΑ[Ι] ΚΑΛΑΙ
Ζωγράφος Q [Κ]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
De Ridder (1902), σ. 487-488, εικ. 118, πίν. 23

JEN 95 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι
Κάποτε στη Βασιλεία, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 5,5 Δχ: 24, 5
Ι. Σάτυρος και Μαινάδα
Ζωγράφος της Ιένας [Cahn] / Ζωγράφος Q [Κ]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
TEFAF Basel 8-16.11.1997, αρ. 56

JEN 96 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ
Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1931.39
Ι. Αρπαγή του Παλλαδίου από το Διομήδη
ΔΙΟΜΗΔΗΣ
Α. Έρωτας και ορχούμενη γυναικεία μορφή
ΕΥΔΙΑ
Β. Καθιστή γυναικεία μορφή και Έρωτας
Ζωγράφος του Διομήδη αλλά παράλληλα και κοντά στον Ζωγράφο της Ιένας (ίσως και από τον ίδιο) [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1516, 1 - Para 500 - Addenda^2 384 - LIMC III (1986), σ. 401-402 λ. Diomedes I 32 (Boardman, J., Vafopoulou-Richardson, C.E.) - Immerwahr (1990), σ. 118 - Paul-Zinserling (1994), σ. 49, πίν. 18.1-2, 49.1 - Geyer (1996), σ. 49, εικ. 36-37

JEN 97 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ
Ruvo di Puglia
Λονδίνο, British Museum E 131
Ι. Σάτυρος
Α. Σάτυρος καθιστός και Μαινάδα
Β. Μαινάδα καθιστή και Σάτυρος
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1516, 2 - Paul-Zinserling (1994), σ. 48, πίν. 16.1-2, 34.3

JEN 98 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ
εικ. 51Α Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 207
εικ. 80Α Υ: 5,5-5,8 $Υ_{με\ λαβ}$: 6,2 Δχ: 15,7-15,8 $Δ_{με\ λαβ}$: 22,4 Δβ: 7,8-8 $Δ_{μει}$: 10,6
Ι. Σιληνός και Μαινάδα
Α. Δύο κωμαστές
Β. Δύο κωμαστές
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος [Κ]

ARV² 1519, 15 - CVA Wien ι (1942), σ 24-25, πίν 26,1-4 - Paul-Zinserling (1994), σ 48, πιν 22 1, 75 1-2

JEN 99 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III
Κάποτε στη Ζυρίχη Ιδιωτικη συλλογή Mirko Roš
I Σάτυρος και Μαινάδα
A Σάτυρος και Μαινάδα
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μεση περίοδος [K]
ARV² 1519, 17 - Paul-Zinserling (1994), σ 48, πιν 15 1-2 - Geyer (1996), σ 50, εικ 38-39

JEN 100 Κύλικα χωρις πόδι τύπου III, αποσπασματικα σωζόμενη
Αθήνα
Ιενα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0416 (1010)
ΜΣΥ 4,5 ΜΣΠΛ 14,2
I Ιματιοφόρος νέος δίπλα σε αγωνιστικό τέρμα
Στιλ C [Beazley]
Υστερη περίοδος [K]
ARV² 1515, 68 - Paul-Zinserling (1994), σ 146 σημ 791 - Geyer (1996), σ 69 αρ 15

JEN 101 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III, αποσπασματικά σωζόμενη
Αθηνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat (1019,)
I Ιματιοφόρος νέος δίπλα σε τερμα
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1515, 69 - Αδημοσίευτη

JEN 102 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III, αποσπασματικά σωζόμενη
Hamm, Museum 1556
I Ιματιοφόρος νέος ανάμεσα σε δύο αγωνιστικά τέρματα
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1515, 70 - Αδημοσιευτη

JEN 103 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III
Spina, T 424 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
I Ιματιοφόρος νέος δίπλα σε αγωνιστικό τέρμα
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1515, 71 - Αδημοσίευτη

JEN 104 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0423 (1019)
ΜΣΥ 4,1 ΜΣΔ 15,5
I Ιματιοφόρος νέος δίπλα σε αγωνιστικό τέρμα
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1515, 72 - Paul-Zinserling (1994), σ 146 σημ 791 - Geyer (1996), σ 75 αρ 46

JEN 105 Κύλικα χωρίς ποδι τύπου III, θραύσμα
Αθήνα

Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0437 (1007)
ΜΣΔ: 13,6
I. (Ιματιοφόρος νέος ανάμεσα σε δύο τέρματα)
Ύστερη περίοδος [K]
Geyer (1996), σ. 94 αρ. 116, εγχρ.πίν. 4.1

JEN 106 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0438 (1040)
ΜΣΠλ: 14,7 ΜΣΥ: 4,5
I. Ιματιοφόρος νέος δίπλα σε αγωνιστικό τέρμα
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1515, 73 - Paul-Zinserling (1994), σ. 146 σημ. 791 - Geyer (1996), σ. 80 αρ. 73

JEN 107 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III
Cabezo del Tio Pio
Murcia, Museo Arqueológico di Murcia
I. Νέος ιματιοφόρος δίπλα σε αγωνιστικό τέρμα
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1515, 74 - Garcia y Bellido (1948), πίν. 125,8

JEN 108
εικ. 51B
Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0432 (1051)
Υ: 4,5-4,6 $Υ_{με\ λαβ}$: 4,8 Δχ: 15,2 Δβ: 7,8
I. Νέος ιματιοφόρος δίπλα σε τέρμα
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1515, 75 - Paul-Zinserling (1994), σ. 146 σημ. 791 - Geyer (1996), σ. 81 αρ. 75

JEN 109 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III, αποσπασματικά σωζόμενη
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0428 (1030)
ΜΣΥ: 4,3 ΜΣΠλ: 14,6
I. (Ιματιοφόρος νέος ανάμεσα σε βωμό και τέρμα)
Ύστερη περίοδος [K]
Geyer (1996), σ. 94 αρ. 115, πίν. 15.2

JEN 110 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III, αποσπασματικά σωζόμενη
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0433 (1052)
ΜΣΠλ: 13,8 ΜΣΥ: 4,5
I. (Ιματιοφόρος νέος μπροστά σε τέρμα)
Στιλ C [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1515, 76 - Paul-Zinserling (1994), σ. 146 σημ. 791 - Geyer (1996), σ. 80 αρ. 72

JEN 111 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III, αποσπασματικά σωζόμενη
Αθήνα

Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0409 (500)
ΜΣΔ: 12
Ι. (Κεφαλή γυναικείας μορφής)
Ι. Στιλ Β [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1515, 77 - Geyer (1996), σ. 67 αρ. 2, πίν. 1.1

JEN 112 Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III, αποσπασματικά σωζόμενη
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0410 (800)
ΜΣΔ: 4,5
Ι. (Κεφαλή Σατύρου)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1515, 78 - Paul-Zinserling (1994), σ. 49 αρ. 20 - Geyer (1996), σ. 67 αρ. 1, εγχρ.πίν. 1.1

JEN 113 Κύλικα χωρίς πόδι ιδιόμορφου τύπου
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο 885
Υ: 1,5 Δχ: 15,2
Ι. Χορός προς τιμήν του Διονύσου
Ζωγράφος Q [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1519, 13 - Para 500 - Addenda² 384 - McPhee (1976), σ. 396 αρ. 48, πίν. 92.48 - Keuls (1985), σ. 372, εικ. 314 - LIMC III (1986), σ. 494 λ. Dionysos 842 (Gasparri, C.) - Paul-Zinserling (1994), σ. 23 αρ. 6, σ. 37 κ.ε. σημ. 464, πίν. 6.1 - Geyer (1996), σ. 29, εικ. 23

JEN 114 Θραύσμα κύλικας χωρίς πόδι απροσδιορίστου σχήματος
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0450 (826)
ΜΣΔ: 13
Ι. (Σκηνή αποχαιρετισμού: νέος με χλαμύδα και πέτασο απέναντι από πεπλοφόρο με φιάλη και οινοχόη)
Α/Β. (Γυμνά πόδια)
Στιλ Β(;) [Beazley]
ARV² 1515, 67 - Paul-Zinserling (1994), σ. 120 αρ. 2, σ. 122 σημ. 1642, πίν. 68.1 - Geyer (1996), σ. 88 αρ. 99, πίν. 8

JEN 115 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Κριμαία
Ουτρέχτη, University H 13
Α. (Μαινάδα και Σάτυρος)
Β. (Αθλητής)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Τέλη πρώιμης / αρχές μέσης περιόδου [K]
ARV² 1514, 51 - Paul-Zinserling (1994), σ. 57, πίν. 23,1-2

JEN 116 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Ampurias
Βαρκελώνη, Museo Arqueológico 19.9.18
Α. (Χέρι με φιάλη, Διόνυσος)
Στιλ Β [Beazley]
ARV² 1514, 52 - Addenda² 384 - Trias de Arribas (1967-1968), πίν. 83.10

JEN 117 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα

Αθήνα
Ιενα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0455 (11)
ΜΣΔ 11
I (Εμπίεστο κοσμημα)
A (Κατω ακρα τριών μορφων, δυο γυμνών νεων και μιας τριτης ενδεδυμενης μορφης)
Στιλ B [Beazley]
Μεση περιοδος [K]
ARV² 1514, 53 - Ure (1944), σ 71 αρ 14 πίν 5 14, 7 14 - Paul-Zinserling (1994), σ 167 σημ 1641 - Geyer (1996), σ 75 αρ 48

JEN 118 Κυλικα-σκυφος, θραυσμα
Αθήνα
Ιενα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0452 (51)
ΜΣΔ 12,5
I (Εμπιεστο κοσμημα)
A (Μαινάδα και Σατυροι [Ure] / γυναικεία μορφή και αθλητές [Beazley])
B (Κατω τμήματα δύο ενδεδυμένων μορφών)
Στιλ C [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV² 1514, 54 - Ure (1944), σ 70 αρ 12, πίν 5 12, 7 12 - Paul-Zinserling (1994), σ 58 αρ 7 2, σ 59 σημ 747, πιν 27 1 - Geyer (1996), σ 76 αρ 50

JEN 119 Κύλικα-σκυφος, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0458 (15)
ΜΣΔ 10,8
A (Μορφή ιματιοφόρου νέου και ενός δεύτερου με στλεγγίδα)
Στιλ C [Beazley]
ARV² 1514, 55 - Paul-Zinserling (1994), σ 133 σημ 267, σ 145 σημ 741, σ 167 σημ 1641 - Geyer (1996), σ 77 αρ 53

JEN 120 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθηνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0462 (2)
ΜΣΔ 8,2
A (Γυμνός νέος, ανθέμιο λαβης)
Στιλ C [Beazley]
ARV² 1514, 56 - Paul-Zinserling (1994), σ 167 σημ 1641 - Geyer (1996), σ 78 αρ 57

JEN 121 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0459 (10)
ΜΣΔ 8,8
A (Γυμνός νέος και τμήμα δεύτερης μορφής με φιάλη, ανθέμιο λαβης)
Στιλ C [Beazley]
ARV² 1514, 57 - Paul-Zinserling (1994), σ 167 σημ 1641 - Geyer (1996), σ 78 αρ 58

JEN 122 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθηνα
Ιενα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0506 (4)
ΜΣΔ 9,5

I (Τμημα εμπίεστου κοσμηματος)
A (Ιματιοφορος νέος ανάμεσα σε δύο ελάχιστα σωζόμενες μορφές)
B (Νέος και ιματιοφόρος νέος με φιάλη με βωμό ανάμεσά τους)
Στιλ C [Beazley]
ARV[2] 1514, 58 - Ure (1944), σ 71 αρ 15, πιν 5 15, 7 15 - Geyer (1996), σ 97 αρ 127

JEN 123 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0463 (6)
ΜΣΔ 8
A (Δύο νέοι, ο ένας με φιάλη)
ARV[2] 1514, 59 - Paul-Zinserling (1994), σ 59 σημ 743, σ 167 σημ 1641 - Geyer (1996), σ 77 αρ 54

JEN 124 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Κύλικα, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0485 (50)
ΜΣΔ 15,8
I (Τμημα εμπίεστου κοσμήματος)
A (Μαινάδα με θύρσο αναμεσα σε δύο ιματιοφόρους, από τους οποιους ο ένας κρατά στλεγγίδα)
B (Μαινάδα με θύρσο ανάμεσα σε μια ιματιοφόρο και μια τρίτη ελάχιστα σωζόμενη μορφή)
Στιλ C [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1515, 60 - Ure (1944), σ 70 αρ 11, εικ 6, 7, πίν 7 11 - Geyer (1996), σ 97 αρ 128

JEN 125 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0456 (7)
ΜΣΥ 8,2
I (Εμπίεστο κόσμημα)
A (Γυναικεία μορφή-Μαιναδα, και νεος)
B (Γυναικεία μορφή ανάμεσα σε δύο νέους, ένα γυμνό και έναν ιματιοφόρο)
Στιλ C [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1515, 61 - Ure (1944), σ 70 αρ 13, πίν. 5 13, 7 13 - Paul-Zinserling (1994), σ. 59 σημ 738, 740, πίν 25.1 - Geyer (1996), σ 75 αρ 47

JEN 126 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitat SAK 0460 (8)
ΜΣΔ 9,5
A (Σκηνή αποχαιρετισμού πεπλοφόρος γυναικεία μορφή με σπονδική φιαλη και ιματιοφόρος νέος πίσω της)
Στιλ C [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1515, 62 - Paul-Zinserling (1994), σ 59 σημ 742, σ 167 σημ 1641, πίν 25 2 - Geyer (1996), σ 77 αρ 55

JEN 127 Κύλικα-σκύφος, δύο θραύσματα

Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0461 (9)
ΜΣΔ$_α$: 11,1
Α. (Γυμνός αθλητής και γυναικεία μορφή απέναντί του)
Β. (Όρθιος γυμνός νέος με φιάλη και κεφαλή γυναικείας μορφής απέναντί του)
Στιλ C [Beazley]
ARV^2 1515, 63 - Paul-Zinserling (1994), σ. 167 σημ. 1641 - Geyer (1996), σ. 77-78 αρ. 56

JEN 128 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0464 (12)
ΜΣΔ: 8
Ι. (Εμπίεστο κόσμημα)
Α. (Δύο ιματιοφόροι νέοι, ο ένας με στλεγγίδα)
Στιλ C [Beazley]
ARV^2 1515, 64 - Paul-Zinserling (1994), σ. 21 σημ. 267, σ. 146 σημ. 741 - Geyer (1996), σ. 76-77 αρ. 52

JEN 129 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
εικ. 53Β Αθήνα
εικ. 80Β Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0451 (3)
Υ: 7,3 Δχ: περ. 15 Δβ: 7,8
Ι. (Εμπίεστο κόσμημα)
Α. (Κάτω άκρα μιας ενδεδυμένης και μιας γυμνής γυναικείας μορφής)
Β. (Δύο ιματιοφόρες μορφές σε βωμό)
Στιλ Β ή C [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1515, 65 - Ure (1944), σ. 71 αρ. 16, πίν. 5.16, 7.16 - Paul-Zinserling (1994), σ. 59 σημ. 744, πίν. 26.1 - Geyer (1996), σ. 76 αρ. 51

JEN 130 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
εικ. 54Α Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0453 (1)
Υ: 7,4
Ι. (Εμπίεστο κόσμημα)
Α. (Μαινάδα και Σάτυρος)
Στιλ C [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1515, 66 - Ure (1944), σ. 71 αρ. 17 - Paul-Zinserling (1994), σ. 57 αρ. 6.2 - Geyer (1996), σ. 75-76 αρ. 49

JEN 131 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Νότια Ρωσσία
Παρίσι, Musée du Louvre CA 2264
ΜΣΥ: 5,2
Α. (Μορφή νέου, λαμπάδα)
Ζωγράφος του Διομήδη [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1516 - Αδημοσίευτη

JEN 132 Κύλικα-σκύφος
Γενεύη, Musée d'Art et d'Histoire MF 202
Ι. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Αγόρι που ιππεύει άλογο και νέος

Β. Αθλητές και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Ure]
ARV^2 1519, 18 - Ure (1944), πίν. 2.24

JEN 133 Κύλικα-σκύφος
Napoli, Museo Nazionale 2595
I. Εμπίεστη διακόσμηση
A. Αγόρι που ιππεύει άλογο και νέος
B. Σάτυροι και Μαινάδα
Ζωγράφος Q [Ure]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV^2 1519, 19 - Αδημοσίευτη

JEN 134 Κύλικα-σκύφος
Ruvo di Puglia
Ruvo di Puglia, Museo Jatta (755)
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
B. Κωμαστές
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1519, 20 - Ure (1944), σ. 72 αρ. 21, σ. 73, εικ. 10 - Andreassi-Cassano (1996), σ. 344-345

JEN 135 Κύλικα-σκύφος
Βεγγάζη
Λονδίνο, British Museum 67.5-12.33
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Σάτυροι και Μαινάδα
B. Σάτυροι και Μαινάδα
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1519, 21 - Αδημοσίευτη

JEN 136 Κύλικα-σκύφος
Πράγα, National Museum 18.52
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Καθιστή Μαινάδα και Σάτυρος
Ζωγράφος Q [Frel]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1519, 22 - Αδημοσίευτη

JEN 137 Κύλικα-σκύφος
Kerch
Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum inv. 27
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Καθιστή Μαινάδα και Σάτυρος
B. Καθιστή Μαινάδα και Σάτυρος
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1520, 23 - Ure (1944), πίν. 6.41

JEN 138 Κύλικα-σκύφος
Βαρσοβία, Majewski Museum 198518
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Καθιστή Μαινάδα και Σάτυρος
B. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1520, 24 – Αδημοσίευτη

JEN 139 Κύλικα-σκύφος
Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum 2263
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Σάτυρος και Μαινάδα
B. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Ure]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1520, 25 – Ure (1944), πίν. 4,32

JEN 140 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς – Συλλογή Πνύκας 42 (P 41)
(Σάτυρος)
Ζωγράφος Q [Beazley]
ARV^2 1520, 26 – Talcott-Philippaki (1956), πίν. 5,42

JEN 141 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Cabezo del Tio Pio
Murcia, Museo Arqueológico di Murcia
A. (Σάτυρος και Μαινάδα)
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1520, 27 – Garcia y Bellido (1948), πίν. 125,9

JEN 142 Κύλικα-σκύφος
Θεοδοσία
Οδησσός, Μουσείο
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Σάτυρος και Μαινάδα
B. Σάτυρος και Μαινάδα
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1520, 28 - Von Stern, E., Theodosia und seine Keramik, Odessa 1906, πίν. 5.38

JEN 143 Κύλικα-σκύφος
Ετρουρία
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2604
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Κωμαστές
B. Διόνυσος καθιστός με Μαινάδα και Σάτυρο
Ζωγράφος Q [Ure]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV^2 1520, 29 - Ure (1944), πίν. 6,22

JEN 144 Κύλικα-σκύφος
Λονδίνο, British Museum F 122
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Σκηνή κώμου
B. Σκηνή κώμου
Ζωγράφος Q [Beazley]
ARV^2 1520, 30 - Ure (1944), πίν. 1, 7.20

JEN 145 Κύλικα-σκύφος
Ολβία
Kassel, Hessisches LandesMuseum T 490
Υ: 8,5 Δχ: 15 $Δ_{με\ λαβ}$:22 Δβ:7,9
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Τρεις κωμαστές

B. Τρεις κωμαστές
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1520, 31 - Addenda^2 384 - CVA Kassel i (1972), πίν. 38,3.4, 39.4 - Yfantidis, K., Staatliche Kunstsammlungen Kassel. Antike Gefässe. Eine Auswahl, Melsungen 1990, σ. 235-236 αρ. 164

JEN 146 Κύλικα-σκύφος
Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 242
Y: 6,2 $Y_{με\ λαβ}$: 6,9 Δχ: 12,6-12,7 Δβ: 6,8-6,9
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Δύο κωμαστές
B. Δύο κωμαστές
Ζωγράφος Q [Ure]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1520, 32 - Ure (1944), σ. 74 αρ. 30, πίν. 4,30 - CVA Altenburg ii (1959), σ. 23 πίν.72,3.5.8

JEN 147 Κύλικα-σκύφος
Harrow on the Hill, Harrow School Museum 81
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Σκηνή κώμου
B. Σκηνή κώμου
Ζωγράφος Q [Plumptre]
ARV^2 1520, 33 - Αδημοσίευτη

JEN 148 Κύλικα-σκύφος
Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum 284
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Σκηνή κώμου
B. Δύο νέοι
Ζωγράφος Q [Ure]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1520, 34 - Ure (1944), πίν. 4.31, 6.31

JEN 149 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco 19 B 32
A. (Σκηνή κώμου)
Ζωγράφος Q [Beazley]
ARV^2 1520, 35 - Αδημοσίευτη

JEN 150 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Beziers
Beziers, Musée du Vieux Biterrois
A. (Σκηνή κώμου)
Ζωγράφος Q [Beazley]
ARV^2 1520, 36 - CVA Collection Mouret (1927), III I D, πίν. 55,7

JEN 151 Κύλικα-σκύφος
Παρίσι, Musée du Louvre G 640
Y: 8,1 Δχ: 15,5 $Δ_{με\ λαβ}$: 21,9
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Νίκη και αθλητές
B. Σάτυροι και Μαινάδα
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1520, 37 - Αδημοσίευτη

JEN 152 Κύλικα-σκύφος
Βόννη, Universität - Akademisches Kunstmuseum 1651

Υ: 6,8 Δχ: 12,8
Ι. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Β. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1520, 38 - CVA Bonn i (1938), πίν. 10.4 - Paul-Zinserling (1994), πίν. 41.3

JEN 153
Κύλικα-σκύφος
Κρακοβία, University inv. 134 (1084)
Υ: 10,5 Δχ: 25 $Δ_{με\ λαβ}$: 34
Ι. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Β. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
ARV² 1520, 39 - CVA Cracovie i (1935), III I c σ. 13, πίν. 10,4

JEN 154
Κύλικα-σκύφος
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 2599
Ι. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Αθλητής και γυναικείες μορφές
Β. Αθλητής και γυναικείες μορφές
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV² 1520, 40 - Ure (1944), πίν. 6.37

JEN 155
εικ. 54Β
εικ. 80Γ
Κύλικα-σκύφος
Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 241
Υ: 6,3 $Υ_{με\ λαβ}$: 7 Δχ: 12,6 Δβ: 7,3
Ι. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Γυναικεία μορφή που κρατά αρύβαλλο και νέος αθλητής
Β. Νέος και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Ure]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1520, 41 - Ure (1944), 74 αρ. 38 - CVA Altenburg ii (1959), σ. 23-24, πίν. 72,6.9

JEN 156
Κύλικα-σκύφος
Ruvo di Puglia
Ruvo di Puglia, Museo Jatta (460)
Ι. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Β. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV² 1520, 42 - Andreassi-Cassano (1996), σ. 261

JEN 157
Κύλικα-σκύφος
Ruvo di Puglia
Ruvo di Puglia, Museo Jatta (453)
Ι. Εμπίεστο κόσμημα
Α. Αθλητής και καθιστή γυναικεία μορφή
Β. Αθλητής και καθιστή γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV² 1520, 43 - Ure (1944), πίν. 2.39 - Andreassi-Cassano (1996), σ. 259

JEN 158
Κύλικα-σκύφος
Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum inv. 244

I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Αθλητής και γυναικεία μορφή
B. Αθλητής και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1521, 44 - Αδημοσίευτη

JEN 159 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς P 23138
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. (Αθλητής και γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1521, 45

JEN 160 Κύλικα-σκύφος
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale – συλλογή Santangelo 282
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Λαμπαδηδρόμος και νέος
B. Λαμπαδηδρόμος και νέος
Ζωγράφος Q [Ure]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1521, 46 - Αδημοσίευτη

JEN 161 Κύλικα-σκύφος
Reading, University 23.iv.1
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Αθλητής και νέος
B. Αθλητής και νέος
Ζωγράφος Q [Ure]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1521, 47 - Ure (1944), πίν. 4.43 - CVA Reading (1954), πίν. 27.2

JEN 162 Κύλικα-σκύφος
Παρίσι, ιδιωτική συλλογή Francois Villard
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Θησέας και ταύρος
B. Πάνας και καθιστή γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
ARV^2 1521, 48 - Ure (1944), πίν. 3

JEN 163 Κύλικα-σκύφος, θραύσμα
Θεοδοσία
Παρίσι, Musée du Louvre CA 643.8
ΜΣΥ: 4,9
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. (Νέος καθιστός ανάμεσα σε μια νεανική και μια γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος Q [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1521, 49 - Ure (1944), 6.26

JEN 164 Κύλικα-σκύφος
Μελβούρνη, Ιδιωτική συλλογή
$Δ_{με\ λαβ}$: 24, 1
I. Εμπίεστο κόσμημα
A. Τρεις κωμαστές
B. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Ζωγράφος Q
Μέση περίοδος [K]

Sotheby's, London 12/13.12.1983, σ. 145 αρ. 585

JEN 165 Σκύφος, τύπου Α
Τανάγρα
Αθήνα, ΕΑΜ 1341 (CC. 1355)
Υ: 17,2 $Υ_{με\ λαβ}$: 17,4 Δχ: 20,7 Δβ: 13,3
Δήμητρα, Κόρη και Εύμολπος
Ζωγράφος του Διομήδη
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1517, 10 1697 - Addenda[2] 384 - Τσούντας, ΑΕ 1883, πίν. 171.1 - Collignon-Couve (1902), σ. 443 - Καρούζου (1971), σ. 110-113, εικ. 1-5 - de la Cremere, J., Un skyphos inedit du Musée de Laon, RA 1972, σ. 299, εικ. 6 - Campenon (1994), σ. 76, πίν. 13.1

JEN 166 Σκύφος τύπου Α
Γενεύη, Musée d'Art et d'Histoire 1187
Α. Αθλητής και καθιστή γυναικεία μορφή
Β. Αθλητής και καθιστή γυναικεία μορφή
Ζωγράφος Q [Beazley]
Ύστερη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1521, 50

JEN 167 Πινάκιο, θραύσμα
Αθήνα
Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität SAK 0495 (388)
ΜΣΔ: 5,8
Ι. (Δύο γυναικείες μορφές που παίζουν ένα παιχνίδι - ίυγκα;)
Ζωγράφος της Ιένας [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1515, 79 - Hahland (1930), σ. 16 κ.ε., σ. 21 σημ. 41 αρ. 6, πίν. 22a - Hahland (1931), 60 αρ. 2 - Paul-Zinserling (1994), σ. 46 σημ. 583, σ. 112 σημ. 1506, σ. 118 κ.ε., σ. 122, πίν. 66.1 - Geyer (1996), σ. 95 αρ. 121, πίν. 14.2

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ KHANENKO

KHAN 1 Πελίκη
Ρόδος
Λονδίνο, British Museum F 16
Υ: 20
Α. Κεφαλή γυναικείας μορφής και αλόγου
Β. Νέος
Σύγκρινε τη μορφή του νέου με την αντίστοιχη του κρατήρα της Πράγας (ARV[2] 1445, 2) που αποδίδεται στον Ζωγράφο του Khanenko [Beazley]
Τέλη α' τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
ARV[2] 1445 - Αδημοσίευτη

KHAN 2 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στο Κίεβο, Ιδιωτική συλλογή Khanenko
Α. Έρωτας και γυναικεία μορφή
Ζωγράφος του Khanenko [Beazley]
Τέλη α' τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
ARV[2] 1445, 1 - Sobr. Khanenko 6, πίν. 15,944

KHAN 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Πράγα, Ιδιωτική συλλογή M. Ort
Α. Έρωτας και γυναικεία μορφή

Β Ιματιοφόρος νέος
Ζωγραφος του Khanenko (η Α οψη αποτελεί replika εκείνης του κρατήρα ARV[2] 1445, 1) [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι π Χ [K]
ARV[2] 1445, 2 - Para 492 - Zpravy (1963), πίν 2

KHAN 4 *πίν 58Α Δ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Havana, Museo Nacional de Bellas Artes (ιδιωτική συλλογή κόμη de Lagunillas)
Υ 16,4 Δχ 15,2
Α Έρωτας και γυναικεία μορφη
Β Ιματιοφόρος νεος
Ζωγράφος του Khanenko (η Α οψη αποτελεί replika των κρατήρων ARV[2] 1445, 1 και 1445, 2) [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι π Χ [K]
ARV[2] 1445, 3 - Olmos (1993), σ 190-191

KHAN 5
Κωδωνόσχημος κρατηρας
Κάποτε στη Βιέννη, ιδιωτική συλλογή Matsch
Υ 13,5 Δχ 13,7
Α Έρωτας και Μαινάδα
Β Δύο νέοι
Σύγκρινε με τους κρατήρες του Ζωγράφου του Khanenko [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι π Χ [K]
ARV[2] 1445 - CVA Wien ι (1942), σ 16, πίν 9,2

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ F 1

LO 1 *πίν 58Β Γ*
Καλυκωτός κρατήρας
Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 48 261
Υ 27,9-28,6 Δχ 28,6-29,2 Δβ 14
Α Ερμής και Νίκη σε άρμα
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 [McPhee]
Μεση περίοδος, [K]
McPhee (1987), σ 288-290 - CVA Baltimore ι (1992), πίν 21, εικ 5 1

LO 2 *πίν 58Ε ΣΤ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Σιάνα
Λονδίνο, British Museum F 1
Υ 44,7 Δχ 45,7
Α Διόνυσος και Αριάδνη με Σατύρους και Μαινάδες
Β Τέσσερις νέοι κωμαστές
Κεραμέας Α [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 [Beazley]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
ARV[2] 1421, 1 - Walters (1896b), σ 27-28

LO 3 *πίν 59Α*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Spina, T 442 B (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 20331
Υ 33,5 Δχ 35
Α Κώμος
Β Τρεις νέοι
Κεραμέας Α [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]

ARV^2 1421, 2 - $Addenda^2$ 376 - Alfieri (1979), σ. 108-109, εικ. 273 - Peschel (1987), σ. 348 αρ. 290

LO 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 31Β Αθήνα, ΕΑΜ 12269
Υ: 21 Δχ: 21-21,4 Δβ: 11,3
Α. Γυναικεία μορφή (θεά;) σε τέθριππο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Η Β όψη του αγγείου θυμίζει εκείνες των ARV^2 1421, 3 και 1421, 4 [Beazley] / Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 (Για το στιλ της Α όψης πρβλ. εκείνο του καλυκωτού κρατήρα LO 1 [Κ]
Ύστερη περίοδος [Κ]
ARV^2 1422 - Αδημοσίευτος

LO 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 38Α Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 17926
εικ. 66Α Υ: 27,6 Δχ: 28,5 Δβ: 16,3-16,4
πίν. 59Β.Γ Α. Κώμος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Γ [Κ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 ("slight work") [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1421, 3 - Αδημοσίευτος

LO 6 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 38Β Heidelberg, Universität 29/1
εικ. 66Β Υ: 27,8-27,9 Δχ: 29,3-29,6 Δβ: 15,7-15,8
πίν. 59Δ.Ε Α. Κώμος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Γ [Κ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 ("slight work") [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1421, 4 - Neutsch (1948), σ. 13, εικ. 37 - Peschel (1987), σ. 348 αρ. 286

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ F 64 (ΚΟΝΤΑ ΣΕ ΑΥΤΟΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΤΡΟΠΟΥ ΤΟΥ)

LON 1 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 60Β Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 43,8/9
Α. Πάλη Ηρακλή με τον ταύρο της Κρήτης
Β. Διόνυσος ανάμεσα σε Μαινάδα, Σατύρους και Έρωτα
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Sotheby΄s]
Η Β όψη θυμίζει κύριες όψεις έργων του Ζωγράφου του Erbach, ενώ και ο διάκοσμος με άνθη λωτού κα ανθέμια θυμίζει τον κρατήρα της Αθήνας 12596 επίσης του κύκλου του Ζωγράφου του Erbach [Κ]
Sotheby΄s London, 13-14.7.1987, σ. 164 αρ. 441 - Christie΄s London, 7.12.1994, σ. 40 αρ. 65

LON 2 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 61Α.Γ Spina, T. 65 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 4251
Υ: 35 Δχ: 32,5
Α. Ο Διόνυσος πάνω σε πάνθηρα ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Κοντά στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [Curti]
Berti-Guzzo (1993), σ. 295 αρ. 341

LON 3 Καλυκωτος κρατήρας
Spina T 873 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Α Απόλλων και Μαρσύας
Β Τρεις αθλητές
Μόνο η Β όψη φαίνεται να είναι από το ίδιο χέρι με εκείνες των αγγείων του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 [Beazley]
ARV^2 1420, 2 - $Addenda^2$ 375 - Froning (1971), πίν 11 1

LON 4 Κωδωνόσχημος κρατηρας
πίν 60Γ Δ Λονδίνο, British Museum F 64 (1326)
Υ 40,3 Δχ 42,5
Α Ηρακλής και Νίκη σε άρμα συνοδεία Ερμη
Β Τρεις αθλητες
Κεραμέας Β [K]
Ζωγραφος του Λονδινου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1419, 1 - Walters (1896b), σ. 43 - Mingazzini (1925), σ 26-27, πίν 3,1 - McPhee (1973), σ 94 σημ 1 - Vollkommer (1988), σ 35 αρ 239 - LIMC V (1990), σ 129 λ Herakles 2922 (Boardman, J , κ ά.) - Carabatea (1997), σ 132-133, εικ 3

LON 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 32Α Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques αρ
εικ 65Α ευρ 430
πίν 60Ε ΣΤ Υ 37,2 Δχ 38,3-39,2 Δβ 19,2
Α Ηρακλής και Νίκη σε άρμα συνοδεία Ερμη
Β Τρεις νέοι αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1420, 3 - Millin (1802-1804), σ 53-54, πίν 18 - Inghirami (1852), πίν 95 - de Ridder (1902), σ 322 - Mingazzini (1925-1926), σ 438 αρ 100 - Metzger (1951), σ 211, πίν 28,2 - McPhee (1973), σ 94 σημ 1 - Vollkommer (1988), σ 35 αρ 241 - LIMC V (1990), σ 129 λ Herakles 2922 (Boardman, J , κ ά)

LON 6 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 60Α Ruvo di Puglia
Ruvo di Puglia, Museo Jatta 36733 (422)
Υ 41,8
Α Ηρακλης και Νίκη σε άρμα συνοδεία Ερμή
Β Τρεις αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1420, 4 - Para 490 - Metzger (1951), σ 211 αρ 29 - Sichtermann (1966), σ 28, πίν 37 - McPhee (1973), σ 94 σημ 1 - Vollkommer (1988), σ 35 αρ 242 - LIMC V (1990), σ 129 λ Herakles 2922 (Boardman, J , κ ά), σ 323 λ Hermes 436 (Siebert, G) - Andreassi (1996), σ 58 - Andreassi-Cassano (1996), σ 194-199

LON 7 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 61Δ Santa Agata de´ Goti, ιδιωτική συλλογή καθηγητή Domenico Mustilli
Α. Ηρακλής και Νίκη σε άρμα, πάνω από την πυρά, παρουσία Σατύρων και Μαινάδας
Κεραμέας Β(,) [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (,) [K]

ARV[2] 1420, 5 1693 - Addenda[2] 375 - Furtwängler-Reichhold (1904-1932) ii, σ. 256-257, εικ. 90 - Mingazzini (1925), σ. 29 αρ. 106 - Gerhard (1927-1939), πίν. 31 - Cook (1914-1940) iii, σ. 515-516, εικ. 326 - Richter (1941), σ. 370-371 - Beazley (1947), σ. 104 αρ. 4 - Metzger (1951), σ. 211, πίν. 22,1 - Brommer (1953), σ. 95, εικ. 48 - McPhee (1973), σ. 93 - LIMC II (1984), σ. 294 λ. Apollon 924a (Lambrinudakis, W., κ.ά.) - Vollkommer (1988), σ. 32 αρ. 225, εικ. 45 - LIMC V (1990), σ. 129 λ. Herakles 2918 (Boardman, J., κ.ά.), σ. 545 λ. Hyades 7 (Machaira, V.)

LON 8
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Al Mina
Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1954.263
ΜΣΥ: 11,2
Α. (Ηρακλής και Νίκη σε άρμα)
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Beazley]
ARV[2] 1420, 2 - Beazley (1939), σ. 28-30, αρ. 80 - McPhee (1973), σ. 94 σημ. 1 - Vollkommer (1988), σ. 34 αρ. 240

LON 9
εικ. 32B
εικ. 63A
πίν. 61B
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Falerii
Civita Castellana, Museo Archeologico dell' Agro Falisco 3619
(κάποτε στη Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia)
Υ: 40-40,2 Δχ: 39,5-39,6 Δβ: 19,2-19,6
Α. Ηρακλής ανάμεσα σε νέους και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι αθλητές
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1420, 7 - Mingazzini (1925), πίν. 8,2 - Vollkommer (1988), σ. 66 αρ. 484 - de Lucia Brolli (1991), σ. 56, εικ. 31

LON 10
πίν. 62Α.Β
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Λονδίνο, British Museum 1924.7-16.1
Υ: 41,9
Α. Συμφιλίωση Ηρακλή-Απόλλωνα παρουσία Ερμή, Ήβης/Ηρας, Άρτεμης και Λητούς
Β. Τρεις αθλητές
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1420, 6 1693 - Addenda[2] 375 - Millingen (1817), πίν. 2 - Sotheby's 7.7.1924, πίν. 2 (δεξιά) - Metzger (1951), σ. 176, πίν. 23 - LIMC II (1984), σ. 308 λ. Apollon 1040 (Lambrinudakis, W., κ.ά.), σ. 724 λ. Artemis 1318 (Kahil, L.) - Vollkommer (1988), σ. 52 αρ. 387, εικ. 69 - LIMC IV (1988), σ. 713 λ. Hera 456 (Kossatz-Deissmann, A.) - LIMC V (1990), σ. 139 λ. Herakles 3052 (J. Boardman κ.ά.)

LON 11
πίν. 62Γ.Δ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στη Βασιλεία, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 40 Δχ: 41
Α. Διόνυσος και Αριάδνη (;) με Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις αθλητές
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1420, 8 - MuM xviii, σ. 43-44, πίν. 43,127

LON 12
πίν. 63A
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Δχ:41,3

Α. Συμπόσιο
Β. Τρεις νέοι αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Από το ίδιο χέρι με εκείνο του κρατήρα στη Νεάπολη Η 909 (82540), ο οποίος τοποθετείται κοντά στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 1 [McPhee] /
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
Sotheby's, London 12.12.1988, σ. 70 αρ. 121 - Sini (1997), σ. 161, εικ. 3

LON 13 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 63Β.Γ Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 9475
Υ: 32,6 Δχ: 34,8 Δβ: 16,5
Α. Συμπόσιο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64 (Από το ίδιο χέρι με εκείνο του κρατήρα στη Νεάπολη Η 941 [McPhee]
Μέση περίοδος [K]
ARV[2] 1420, 8 bis - Sotheby's, London 11.12.1989, σ. 75-76, αρ. 126 - Vierneisel-Kaeser (1990), σ. 226-227, εικ. 36,9 - Bentz, M., MüJb 42 (1991), σ. 199-200, εικ. 18

LON 14 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 63Δ.Ε Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 34,4 Δχ: 34,4
Α. Σκηνή θυσίας
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 64
Μέση περίοδος [K]
Sotheby's London 11.12.1989, σ. 75 αρ. 124

LON 15 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Santa Agata de' Goti, ιδιωτική συλλογή καθηγητή Domenico Mustilli
Α. Διόνυσος με Έρωτα, Μαινάδες και Σάτυρο
Β. Τρεις αθλητές
Μόνο η Β όψη φαίνεται να είναι από το ίδιο χέρι με εκείνες των αγγείων του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 [Beazley]
ARV[2] 1420, 1 - Αδημοσίευτος

LON 16 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Όλυνθος
Πολύγυρος, Μουσείο 8.74
Υ: 38 Δχ: 42
Α. Απόλλωνας πάνω σε φτερωτό γρύπα ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδες
Β. Τρεις αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Η Β όψη αποτελεί ρέπλικα εκείνων του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 (π.χ. LON 11), ενώ η Α όψη παρουσιάζει στιλιστικές ομοιότητες με αντίστοιχες αγγείων του Ζωγράφου του Erbach (π.χ. ERB 13) και του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (π.χ. ΝΑ 4 - με κοινά στοιχεία και της Β όψης) [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
Robinson (1933), σ. 120-123 αρ. 142, πίν. 86-87 - Metzger (1951), σ. 170 αρ.24, πίν. 24.3

LON 17 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 64Α Birmingham, City Museum 1620.85
Α. Ηρακλής και Ιόλαος πάνω σε άρμα συνοδεία Ερμή
Κεραμέας Β (;) [K]

Σύγκρινε με το Ζωγράφο του Λονδίνου F 1 και το Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (;) [K]
Metzger (1951), πίν. 29, 1 - McPhee (1973), σ. 94 σημ. 1 - LIMC IV (1988), σ. 808 λ. Herakles 1418 (Boardman, J., κ.ά.) - Vollkommer (1988), σ. 33 αρ. 229

LON 18 Κωδωνόσχημος κρατήρας
San Antonio, San Antonio Museum of Art 85.120.1 (κάποτε στη Βασιλεία, Εμπόριο Έργων Τέχνης)
Υ: 40 Δχ: 41,5 Δβ: 20,1
Α. Σκηνή Κενταυρομαχίας με Λαπίθες εναντίον Κενταύρων, γυναίκες
Β. Τρεις νέοι αθλητές
Κεραμέας Β [K]
Κοντά στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [McPhee]
Πρώιμη περίοδος [K]
MuM 60 (21.9.1982), αρ. 38 πίν. 16 - Oakley, Shapiro κ.ά. (1995), σ. 192-193 αρ. 97

LON 19 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο Έργων Τέχνης
Υ: 34
Α. Νέος με πέτασο, χλαμύδα και ρόπαλο ανάμεσα σε δύο νέους ιππείς με ανάλογη αμφίεση
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Κοντά στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [Christie's]
Μέση περίοδος [K]
Christie's London, 11.7.1990, σ. 44 αρ. 163

LON 20 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 64Β Όλυνθος
Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογικό Μουσείο 34.278
Υ: 32,8 Δχ: 31 Δβασ: 17,2
Α. Ηρακλής και νέοι
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Το αγγείο είναι πολύ κοντά τόσο στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 (πρβλ. ARV^2 1420, 7) όσο και στον συνεργάτη του, Ζωγράφο του Λονδίνου F 1 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1421 - Robinson (1950), σ. 81-82, πίν. 36

LON 21 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 64Γ Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 33,5 Δχ: 34,7 Δβ: 17
Α. Απόλλωνας (και όχι Διόνυσος, όπως αναφέρεται στον κατάλογο της δημοπρασίας) ανάμεσα σε Μαινάδες, Σατύρους και μια Νίκη (και όχι Έρωτα όπως αναφέρεται στον κατάλογο της δημοπρασίας)
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 1 / Κοντά στο Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [McPhee]
Μέση περίοδος [K]
Sotheby's, London 10-11.7.1989, σ. 97 αρ. 223

LON 22 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz F 2645
Α. Απόλλωνας ανάμεσα σε Μαινάδες, Σάτυρο και τον Ερμή

Ζωγραφος του Λονδινου F 64 η στιλ του [K]
Cook (1914-1940), II σ 263, εικ 173 - Metzger (1951), σ 117, 184 αρ 34, πιν 22,5 - Zanker (1965), σ 76 σημ 352 - LIMC II (1984), σ 277 λ Apollon 753 (Kokkorou-Alewras, G)

LON 23 Κωδωνόσχημος κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
Halai
Θήβα, Μουσείο
A (Συμπόσιο)
Κοντά στον Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Μέση περίοδος (,) [K]
ARV^2 1421 - Goldman (1940), σ 456-459, εικ 134

LON 24 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Al Mina
Οξφόρδη, Ashmolean Museum
A (Πολεμιστής και Νίκη σε άρμα)
Σύγκρινε με το έργο του Ζωγράφου του Λονδίνου F 64 [Beazley]
ARV^2 1693 - Beazley (1939), σ 28, 81

LON 25 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 255 (P 171)
ΜΣΥ 9
A (Ερμής και άρμα Νίκης και Ηρακλή)
Θυμίζει το Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Talcott-Philippaki (1956), σ 57, πίν 24 255 - McPhee (1973), σ 94 σημ 1 - Vollkommer (1988), σ 35 αρ 243

LON 26 Κωδωνοσχημος κρατήρας, θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 256 (P 226)
ΜΣΥ 4,7
A (Ηρακλής και Νίκη σε άρμα)
Θυμίζει το Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 [Beazley]
Talcott-Philippaki (1956), σ 57 πίν 24 256 - McPhee (1973), σ 94 σημ 1 - Vollkommer (1988), σ 35 αρ 244

LON 27 Κρατήρας, θραύσμα
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C 1976 312
ΜΣΔ 4,7 Παχ 0,5
(Σάτυρος με δορά πάνθηρα)
Ανήκει στην Ομάδα του "απλούστερου" στιλ και θυμίζει το Ζωγράφο του Λονδίνου F 64 και το Ζωγράφο του Λονδίνου F1 [McPhee]
McPhee (1987), σ 277, 292 αρ 53, πίν 57 53

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ Β ΟΨΗΣ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ F 81

LOND 1 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Σικελία
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 927
A Συμπόσιο
B Τρεις νέοι
Ομάδα της Β Όψης του Λονδίνου F 81 [Beazley]
ARV^2 1442, 1 - Αδημοσίευτος

LOND 2 Κωδωνόσχημος κρατήρας

πίν. 65Α.Β Λονδίνο, British Museum F 81
Υ: 38,7 Δχ: 41,9
Α. Διόνυσος και Αριάδνη(;) με Σατύρους και Μαινάδες
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Ομάδα της Β Όψης του Λονδίνου F 81 [Beazley]
Στην Α όψη εντοπίζονται εικονογραφικοί τύποι και στοιχεία της Ομάδας του "απλούστερου στιλ" και ειδικότερα του Ζωγράφου του Erbach, του Ζωγράφου της Μαδρίτης 11016 και του Ζωγράφου του Λονδίνου F 1 [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1442, 2 - d'Hancarville (1766-1767), σ. 4, πίν. 130 - Inghirami (1852), πίν. 243 - Walters (1896b), σ. 52-53

LOND 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 29Α Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1033
πίν. 66Α.Γ Υ: 32,8-33 Δχ: 36-36,3 Δβ: 16,4
Α. Αριάδνη ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Κεραμέας Α [K]
Ομάδα της Β Όψης του Λονδίνου F 81 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1442, 3 - $Addenda^2$ 378 - La Borde (1813-1828) i, πίν. 9 - Hahland (1931), σ. 78 - CVA Wien iii (1974), σ. 32-33, πίν. 133,1.5

LOND 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 31Α Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9100
εικ. 69Β Υ: 26,3-26,7 Δχ: 28,7-29 Δβ: 13,7-13,8
πίν. 66Β.Δ Α. Αριάδνη που κάθεται ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Ομάδα της Β Όψης του Λονδίνου F 81 - η Α όψη θυμίζει τρία αγγεία του Ζωγράφου του Μαύρου Θύρσου [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
ARV^2 1442, 4 - Αδημοσίευτος

LOND 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 65Γ.Δ Λονδίνο, British Museum F 75
Υ: 38,7 Δχ: 40,6
Α. Αριάδνη(;) ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Η Α είναι κοντά στον Ζωγράφο του Erbach η Β όχι [Beazley] / Τόσο η Α όσο και η Β είναι αντίστοιχα από το ίδιο χέρι με τις παραστάσεις των αντίστοιχων πλευρών των αγγείων της Ομάδας της Β Όψης του Λονδίνου F 81 και της Ομάδας της Β Όψης του Φιλοκλέωνος [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1419, 1 - Passeri (1767-1775), πίν. 229 - Walters (1896b), σ. 49-50 - Schlesinger (1939), πίν. 6 - Lyons (1992), σ. 17 εικ. 22

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΛΟΥΒΡΟΥ G 508

LOU 1 Καλυκωτός κρατήρας
Κάποτε στην Αθήνα, Εμπόριο έργων τέχνης
Α. Διόνυσος με Αριάδνη(;), Έρωτα και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_1 (;) [K]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1436, 9

LOU 2 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 11Β Τανάγρα
πίν. 67Α.Β.Γ Αθήνα, ΕΑΜ 13898
Υ: 25,8-26,2 Δχ: 24,2 Δβ: 11,4-11,6
Α. Γρυπομαχία
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A$_1$ [K]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1436, 11 - Αδημοσίευτος

LOU 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 67Ε.ΣΤ Ιταλία
Παρίσι, Musée du Louvre G 508
Υ: 32,5 Δχ: 30
Α. Ηρακλής που κάθεται με Αθηνά, Ήβη, Ερμή και Ιόλαο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1436, 1 - Millingen (1817), πίν. 25 - Pottier (1897-1922), σ. 281, πίν. 153 - Mingazzini (1925), αρ. 262 - CVA Louvre v (1928), III I e σ. 4, πίν. 2,2.4-6 - Metzger (1951), σ. 225, πίν. 29,2 - LIMC II (1984), σ. 995 λ. Athena 442 (Demargne, P., Cassimatis, H.) - Laurens (1987), σ. 68, εικ. 16 - LIMC IV (1988), σ. 802 λ. Herakles 1373 (Boardman, J., κ.ά.) - Vollkommer (1988), σ. 47 αρ. 419, σ. 48 εικ. 62 - LIMC V (1990), σ. 333 λ. Hermes 567a (Siebert, G.)

LOU 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 35Α Παρίσι, Musée Rodin Co 217 (1:256)
πίν. 67Δ Υ: 32,7-32,8 Δχ: 33 Δβασ: 16,8-17
Α. Ηρακλής που κάθεται με Αθηνά, Ήβη, Ερμή και Ιόλαο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 (Ρέπλικα του ARV^2 1436, 1) [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1436, 2 - Addenda^2 377 - CVA Musée Rodin (1945), σ. 31-33, πίν. 23,1-2, 25,3-5 - Metzger (1951), σ. 225 αρ. 60 - Picard (1953), σ. 33-37, εικ. 6 - de Visscher (1962), σ. 44, πίν. 11.22 - Goldschneider, C., Rodin collectionneur. Musée Rodin Paris 1967-1968, Paris 1967, αρ. 256, πίν. 96 - Laurens (1987), σ. 69, εικ. 17 - Vollkommer (1988), σ. 47 αρ. 320 - LIMC IV (1988), σ. 470 λ. Hedone 4 (Vollkommer, R.,) - LIMC V (1990), σ. 333 λ. Hermes 567 b (Siebert, G.)

LOU 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 36Α Νότια Ιταλία
πίν. 68Α Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen 2397 (J. 247)
Υ: 34 Δχ: 34,6 Δβ: 19
Α. Ανεξήγητο θέμα [Beazley] / Συμφιλίωση Απόλλωνα-Ηρακλή παρουσία Ερμή, Αθηνάς και Ήβης; [K]
Β. Τρεις νέοι
Κεραμέας Β [K]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1436, 3 - Αδημοσίευτος

LOU 6 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 68Β San Francisco, M.H. de Young Memorial Museum 253.24876
Υ: 33 Δχ: 33

Α. Διόνυσος ανάμεσα σε Μαινάδες, έναν Σάτυρο και τον Ερμή
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV[2] 1436, 4 - Addenda[2] 377 - CVA San Francisco i (1943), σ. 46-47, πίν 22,2 24,1 - Berard (1974), σ. 142-143, εικ. 67 - Campenon (1994), σ. 148, πίν. 5.2

LOU 7
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Spina, T. 581 B (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Α. Διόνυσος που κάθεται με Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
ARV[2] 1436, 5 - Αδημοσίευτος

LOU 8
εικ 35Β
πίν. 68Γ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques 434
Υ. 33,3-33,5 Δχ: 34,4-34,5 Δβ: 17,9
Α. Διόνυσος και Αριάδνη(;) με Σατύρους και Απόλλωνα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV[2] 1436, 6 - de Ridder (1902), σ. 325 - Metzger (1951), σ. 187, πίν 25,2

LOU 9
πίν 68Δ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Malta;
Valetta, Museum
Υ: 33,3 Δχ: 33,6
Α. Άνοδος Αφροδίτης παρουσία Ερμή και Σατύρων
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 508 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV[2] 1436, 7 - Addenda[2] 377 – Cambitoglou (1955), σ. 7-8, πίν. 3α, εικ. 1.3 - Berard (1974), σ. 55, 77, 135 κ.ε., πίν. 16, εικ. 55

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΛΟΥΒΡΟΥ G 521

LOUV 1
πίν. 69Α
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Παρίσι, Musée du Louvre G 521 (ED 105-N 2803)
Υ: 40,3 Δχ: 42,2
Α. Συμπόσιο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV[2] 1441, 1 - Millin (1808-1810), σ. 2, πίν. 58 - CVA Louvre v (1928), III I e σ. 6-7, πίν. 5,6-8

LOUV 2
πίν. 69Β
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Bologna
Bologna, Museo Civico 326
Υ: 37 Δχ: 38
Α. Συμπόσιο

Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1441, 2 - Pellegrini (1912), σ. 163-164, εικ. 94

LOUV 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 26Α Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9098
εικ. 64Α Υ: 34,8 Δχ: 33,2 Δβ: 17,1-17,3
πίν. 69Γ Α. Συμπόσιο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1441, 3 - Αδημοσίευτος

LOUV 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 26Β Santa Agata de´ Goti
πίν. 69Δ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 946
Υ: 34 Δχ: 34,3-34,5 Δβ: 16,4
Α. Κώμος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1441, 4 - Addenda[2] 378 - CVA Wien iii (1974), σ. 33-34, πίν. 134, 1-2 - Peschel (1987), σ. 348 αρ. 288

LOUV 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 34,3 Δχ: 34,3
Α. Αριάδνη ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδες
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
Sotheby´s, London 13/14.7.1987, σ. 182 αρ. 466 - Royal Athena Galleries N.Y. 66 (11.1990), σ. 21 αρ. 71

LOUV 6 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 27Α Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9102
πίν. 70Α Υ: 35,4 Δχ: 34,1-34,3 Δβ: 16,9-17,2
Α. Μάχη
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1441, 5 - Pistolesi (1829-1838) σ. 3, πίν. 70.4 - Greifenhagen (1939), σ. 212, πίν. 5

LOUV 7 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 70Γ Spina, T. 35 A (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Υ: 33 Δχ: 35 [Lezzi-Hafter]
Α. Νέοι έφιπποι ρίχνουν ακόντια σε ασπίδα που χρησιμεύει ως στόχος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1441, 6 - Αδημοσίευτος

LOUV 8 — *πίν. 70Β.Δ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κοντά στη Νεάπολη
Παρίσι, Musée du Louvre G 518
Υ: 28,8-29,1 Δχ: 31,2
Α. Έρωτας και Μαινάδες που χορεύουν
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Λούβρου G 521 [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1441, 7 - Millin (1802-1804) i, σ. 132, πίν. 16 - Lenormant-de Witte (1837-1861) iv, σ. 190, πίν. 61 - Pottier (1897-1922), σ. 1122, πίν. 153 - CVA Louvre v (1928) III I e σ. 6, πίν. 4.10-12, 5.1, εικ. a

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ Β ΟΨΗΣ ΤΟΥ ΛΟΥΒΡΟΥ G 521

LOUVR 1 — *εικ. 27Β*, *εικ. 64Β*, *πίν. 71Α.Β*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum 336
Υ: 34,8-35 Δχ: 32-32,3 Δβ: 16,2-16,4
Α. Διόνυσος με Σατύρους και Μαινάδα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Η Β όψη είναι όμοια με εκείνες των κρατήρων του Ζωγράφου του Λούβρου G 521, χωρίς να είναι σαφές αν και η Α όψη είναι από το ίδιο χέρι [Beazley] / Με εξαίρεση τη μορφή του Σατύρου της αριστερής λαβής η παράσταση της Α όψης αποτελεί ρέπλικα της αντίστοιχης του κρατήρα ΑΤΗ 12, η Β όψη του οποίου έγινε από το ίδιο χέρι με εκείνη των καλυκωτών κρατήρων του Ζωγράφου των Αθηνών 12255 [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1442, 1 - CVA Altenburg ii (1959), σ. 14-15, πίν. 58

LOUVR 2 — *εικ. 30Β*, *εικ. 68Β*, *πίν. 71Γ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9104
Υ: 28,9-29,1 Δχ: 29,4 Δβ: 14,8-14,9
Α. Μαινάδες και Σάτυροι
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Η Β όψη είναι η ίδια με εκείνη των κρατήρων του Ζωγράφου του Λούβρου G 521, χωρίς να είναι σαφές αν και η Α όψη είναι από το ίδιο χέρι [Beazley] Χρήση κοινών παραδειγμάτων σε μορφές και αντικείμενα της Α όψης με αντίστοιχες του κρατήρα LOUV 4 του Ζωγράφου του Λούβρου G 521 [Κ]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1442, 2 - Αδημοσίευτος

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΜΑΔΡΙΤΗΣ 11016

MADR 1
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Μαδρίτη, Museo Arqueologico Nacional 11016 (L. 226)
Υ: 33
Α. Διόνυσος με Έρωτα, Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος της Μαδρίτης 11016 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1421, 1 - Alvarez-Ossorio (1910), σ. 18-19, πίν. 18,2

MADR 2 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 36B Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco 17839
πίν. 71Δ Υ: 32,6-33,1 Δχ: 35,6-35,8 Δβ: 16,1-16,4
Α. Διόνυσος με Μαινάδες, Σατύρους και Έρωτα (Οι τρεις μορφές στο κέντρο της Α όψης αποτελούν ρεπλικες των αντίστοιχων μορφών του προηγούμενου κρατήρα στη Μαδρίτη)
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος της Μαδρίτης 11016 [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1421, 2

MADR 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 71Ζ Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 34 Δχ: 34,8
Α. Διόνυσος με Έρωτα, Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος της Μαδρίτης 11016 (με εξαίρεση τη μορφή του Σατύρου της αριστερής λαβής η παράσταση της Α όψης αποτελεί ρέπλικα των MADR 1 και MADR 2 [Κ]
Μέση περίοδος [Κ]
Sotheby's, London 31.5.1990, σ. 47 αρ. 375

MADR 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στην ιδιωτική συλλογή της αυτοκράτειρας Ιωσηφίνας, Malmaison
Α. Διόνυσος με Έρωτα, Μαινάδες και Σατύρους
Ζωγράφος της Μαδρίτης 11016 / Πρόκειται για μια δεύτερη ρέπλικα του κρατήρα στη Μαδρίτη 11016 (ARV^2 1421, 1) [Beazley]
ARV^2 1421 - Millin (1808-1810) i, πίν. 42 (ανεστραμμένος σύμφωνα με σχόλιο του Beazley)

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ MONTESARCHIO T. 121

MONT 1 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 72Α.Γ Παρίσι, Musée du Louvre N 2821 (ED 180)
Υ: 47,5 Δχ: 47,1
Α. Διόνυσος και Αριάδνη σε κλίνη παρουσία Μαινάδων, Σατύρων και Έρωτα
Β. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Κεραμέας A_2 (;) [Κ]
Ζωγράφος του Montesarchio T. 121 [McPhee]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
Millin (1808), I πίν. 67 - Reinach (1891), σ. 40, πίν. 67 - McPhee (1997), σ. 249-250 εικ. 1-2, σ. 256 αρ. 1

MONT 2 Καλυκωτός κρατήρας
Αθήνα, Ιδιωτική συλλογή Κανελλοπούλου 8
Α. Σάτυρος, Μαινάδα και Έρωτας
Β. Δύο ιματιοφόροι νέοι
Ζωγράφος του Montesarchio [McPhee]
McPhee (1997), σ. 255-256 αρ. 2

MONT 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
Όλυνθος
Πολύγυρος, Μουσείο 272 (5.77.130)
Δχ:48/49

Α. (Γέννηση Εριχθόνιου [Brommer] / Θάνατος Τάλου και προσφυγή Διοσκούρων στον Ποσειδώνα [Hermary] / Κεκροπίδες [McPhee])
Β. (Κώμος)
Κεραμέας Γ [Κ]
Κοντά στον Ζωγράφο του Προνόμου [Brommer] / Ζωγράφος του Montesarchio Τ. 121 [McPhee]
Αρχές πρώιμης περιόδου [Κ]
Robinson, Olynthus V (1933), σ. 107-109 αρ. 130, πίν. 77 - Brommer (1972), σ. 452-455 - Brommer (1978), πίν. 16,2 - Shefton (1982), σ. 151 σημ. 5 - Hermary, A., Trois notes d'iconographie, BCH 110 (1986), σ. 219-230, κυρίως 224-226, εικ. 2-3 - LIMC III (1986), σ. 586 λ. Dioscouroi 222 (Hermary, A.) - LIMC IV (1988), σ. 649 λ. Hephaistos 232 (Hermary, A., Jacquemin, A.) - McPhee (1997), σ. 253, 254 εικ. 11-12, 256 αρ. 3

MONT 4
πίν. 72Β
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Montesarchio, T. 121
Benevento, P.I. 3294
Α. Διόνυσος ανακεκλιμένος με Μαινάδες και Έρωτα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Montesarchio Τ. 121 [McPhee]
Μέση περίοδος [Κ]
McPhee (1997), σ. 250-251, 256 αρ. 4, εικ. 4-5

MONT 5
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Montesarchio, T. 121
Salerno, Soprintendenza T. 1203
Α. Διόνυσος με Μαινάδες και Έρωτα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Montesarchio Τ. 121 [McPhee]
McPhee (1997), σ. 256 αρ. 5

MONT 6
πίν. 72Δ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Μιλάνο, Συλλογή Η.Α. (πρώην ιδιωτική συλλογή Caputi 445)
Υ: 33
Α. Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Σατύρους και μια Μαινάδα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Montesarchio Τ. 121 [McPhee]
Μέση περίοδος [Κ]
CVA Milano, H.A. ii (1972), πίν. 9,1-2 - McPhee (1997), σ. 256 αρ. 6

MONT 7
πίν. 73Α
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Μελβούρνη, Ιδιωτική συλλογή Geddes GpA 4.8 (κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης του Λονδίνου)
Υ: 31,3 Δχ: 31,6
Α. Διόνυσος με Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος του Montesarchio Τ. 121 [McPhee]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
Sotheby's, London 31.5.1990 αρ. 376, πίν. 49 - McPhee (1997), σ. 256, εικ. 6-7 αρ. 7

MONT 8
πίν. 73Γ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 28,9 Δχ: 28,9
Α. Διόνυσος ανάμεσα σε μια Μαινάδα, έναν Έρωτα και έναν Σάτυρο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]

Ζωγράφος του Montesarchio T. 121 [McPhee]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
Sotheby's, London 11.12.1989, αρ. 308 - McPhee (1997), σ. 256 αρ. 8

MONT 9
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Νεάπολη, ιδιωτική συλλογή
Y: 33
A. Διόνυσος με Μαινάδες και έρωτα
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A [K]
Ζωγράφος του Montesarchio T. 121 [McPhee]
Μέση περίοδος [K]
McPhee (1997), σ. 256 αρ. 9

MONT 10
πίν. 73Β.Ε
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 837
Y: 29 Δχ: 29,2
A. Διόνυσος με Σάτυρο και Μαινάδες
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A [K]
Ζωγράφος του Montesarchio T. 121 [McPhee]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
CVA Wien iii (1974), σ. 32, πίν. 132,3-4 - McPhee (1997), σ. 252, σ. 253 εικ. 8, σ. 256 αρ. 10

MONT 11
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Καναδάς, ιδιωτική συλλογή (κάποτε στο εμπόριο έργων τέχνης της Νέας Υόρκης)
Y: 39,5
A. Συμπόσιο
B. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Montesarchio T. 121 [McPhee]
Πρώιμη περίοδος [K]
Sotheby's N.Y.24.11.1986, αρ. 68 - McPhee (1997), σ. 252.256 αρ. 11

MONT 12
πίν. 73Δ
Κωδωνόσχημος κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C.37.276 (277 και 282, πιθανόν και 280, 286)
A. (Γυμνός νέος και τμήμα Έρωτα ή Νίκης)
B. (Δύο νέοι ιματιοφόροι)
Κεραμέας A [K]
Ζωγράφος του Montesarchio T. 121 [McPhee]
Ύστερη περίοδος (;) [K]
McPhee (1997), σ. 253 εικ. 9, σ. 256 αρ. 12

MONT 13
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C.37.279 (πιθανόν και τα C-37-2869 και C-37-287)
Δχ:24 (εφόσον συνανήκει το C-37-2869)
A. (Γυναικεία μορφή μεταφέρει στεφάνι σε νικητή-αθλητή)
Ζωγράφος του Montesarchio T. 121 [McPhee]
McPhee (1976), αρ. 19, πίν. 87,19 - McPhee (1997), σ. 253 εικ. 10, σ. 256 αρ. 13

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΝΕΑΠΟΛΗΣ 3245

ΝΑ 1 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 74Α.Β Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 35,9
Α. Διόνυσος και Αριάδνη ανάμεσα σε Σατύρους και Μαινάδες
Β. Σάτυροι και Μαινάδες
Κεραμέας A_2 [Κ]
Το στιλ της Α όψης θυμίζει εκείνο του κρατήρα ΝΑ 4 του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 και του κρατήρα ΜΟΝΤ 1 του Ζωγράφου του Montesarchio (με αναλογίες επιπλέον στο σχήμα και τη Β όψη). Για το στιλ της Β όψης και το σχήμα πρβλ. επίσης τον καλυκωτό UPS 1 του Ζωγράφου της Upsala και μόνο για τη Β πρβλ. τον κρατήρα του Ζωγράφου της Αμυμώνης του Würzburg ΑΜΥΜ 2 [Κ]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
Sotheby's, N.Y. 12.6.1993, αρ. 102

ΝΑ 2 Καλυκωτός κρατήρας, θραύσμα
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C.29.208
ΜΣΥ: 8,8 ΜΣΠλ: 10,9 Παχ: 1
Α. (Διόνυσος, Αριάδνη(;) και Μαινάδα)
Θυμίζει το στιλ του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 [McPhee]
McPhee (1976), σ. 390 αρ. 26, πίν. 89.26

ΝΑ 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 74Δ.Ε Piedimonte d'Alife
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 3245
Υ: 38
Α. Τριπτόλεμος παρουσία Δήμητρας, Κόρης, Ερμή, Διονύσου, Απόλλωνα και Σάτυρου
Β. Τέσσερις αθλητές
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος της Νεάπολης 3245 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1438, 1 - $Addenda^2$ 377 - Overbeck (1871-1878), πίν. 16,16 - Metzger (1951), σ. 243 - Moreno (1964-1965), σ. 36, εικ. 6 - LIMC II (1984), σ. 296 λ. Apollon 933 (Lambrinoudakis, W., κ.ά.) - LIMC IV (1988), σ. 874 Demeter 371 (Beschi, L.) - Hayashi (1992), σ. 164 αρ. 139 - LIMC VIII (1997), σ. 65 λ. Triptolemos 137 (Schwarz, G.)

ΝΑ 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 75Α.Γ Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης (κάποτε στο Nostell Priory, ιδιωτική συλλογή λόρδου St. Oswald 6)
Υ: 39,4
Α. Διόνυσος που κάθεται ανάμεσα σε Μαινάδες και Σατύρους
Β. Τέσσερις αθλητές (Ρέπλικα του ARV^2 1438, 1) [Beazley]
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος της Νεάπολης 3245 [Corbett]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1439, 2 - $Addenda^2$ 377 - Christie's London 30.4.1975, σ. 37 αρ. 53, πίν. 19 - Sotheby's N.Y. 12.6.1993, αρ. 118

ΝΑ 5 Κρατήρας, θραύσμα
πίν. 74Γ Όλυνθος
Πολύγυρος, Μουσείο 8.75
ΜΣΥ: 7,5 ΜΣΠλ: 13,5 Παχ: 0,7
Α. (Διόνυσος ανάμεσα στην Αριάδνη; και μια Νίκη)
Κεραμέας Β(;) [Κ]

Ο τύπος του Διονύσου παρουσιάζει στιλιστικές ομοιότητες με εκείνο του Διονύσου στους κωδωνόσχημους κρατήρες του Ζωγράφου της Νεάπολης 3245 (NA 3 και NA 4) και της Ομάδας της Βουδαπέστης (BUD 1). Ο τύπος των βοστρύχων του Διονύσου δεν παραπέμπει απαραίτητα σε μεταγενέστερα αγγεία (πρβλ. Β όψη του κρατήρα OIN 2 του Ζωγράφου του Οινομάου) [K]
Πρώιμη περίοδος [K]
Robinson (1933), σ. 123 αρ. 143, πίν. 88,143

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ NOSTELL

NO 1
πίν. 75Β
Κωδωνόσχημος κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
Al Mina
Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1954.230
Υ: 34
Α. Εκτέλεση οκλάσματος κατά τη διάρκεια συμποσίου Διονύσου, Ηρακλή και Σατύρου
Β. Σάτυροι και Μαινάδα
Ζωγράφος του Nostell [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (;) [Beazley]
ARV^2 1422, 1 - $Addenda^2$ 376 - Beazley (1941), σ. 30.32 - Metzger (1951), σ. 126, 149 αρ. 34, πίν. 21.1 - Froning (1971), σ. 70 σημ. 424 - Schauenburg (1973), σ. 3, εικ. 2 - Cremer (1981), σ. 322-323, εικ. 5 - LIMC III (1986), σ. 470 λ. Dionysos 559 (Gasparri, C.) - Schöne (1987), σ. 77, 271 αρ. 185 - Paul-Zinserling (1994), σ. 35 σημ. 422

NO 2
πίν. 76Α.Γ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Los Angeles, County Museum of Art 50.8.34 (A 5933.50.40)
Υ: 33,6-34,2 Δχ: 37,7-37,9 Δβ: 19,5-20,1
Α. Συμπόσιο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α(;) [K]
Ζωγράφος του Nostell [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1422, 2 - $Addenda^2$ 376 - Tilllyard (1923), σ. 91, πίν. 25, αρ. 152 - Sotheby's, 2.12.1946, σ. 7 αρ. 57 - Clement (1955), σ. 19 αρ. 20 - CVA Los Angeles i (1977), σ. 36, πίν. 32.1-3 - Peschel (1987), σ. 458 αρ. 278

NO 3
πίν. 75Δ.Ε
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης (κάποτε στο Nostell Priory, ιδιωτική συλλογή λόρδου St. Oswald 3)
Υ: 34,6
Α. Κώμος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α(;) [K]
Ζωγράφος του Nostell [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1422, 3 - $Addenda^2$ 376 - Christie's, London 30.4.1975, σ. 39 αρ. 57, πίν. 21 - Peschel (1987), σ. 348 αρ. 294

NO 4
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Ναύκρατις
Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1912.39
ΜΣΥ: 5
Β. (Νέος)
Ζωγράφος του Nostell [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (;) [K]
ARV^2 1422, 4 - CVA Oxford i (1927), πίν. 50,18

NO 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C.1977.203
ΜΣΠλ: 8,3 Παχ:0,4-0,5
(Ανδρική μορφή που κάθεται και φέρει σκήπτρο - θεού ή βασιλιά;)
Τρόπος του Ζωγράφου του Nostell [McPhee]
McPhee (1987), σ. 277.289 αρ. 40, πίν. 54.40

NO 6 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Κόρινθος
Κόρινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο C.1976.13
ΜΣΠλ: 7,1 Παχ:0,4-0,5
(Ανδρική και γυναικεία μορφή που κινούνται προς τα δεξιά)
Ίσως προέρχεται από το ίδιο αγγείο όπως και το θραύσμα C-1977-203 που αποδίδεται στον τρόπο του Ζωγράφου του Nostell [McPhee]
McPhee (1987), σ. 289 αρ. 39, πίν. 54.39

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΟΙΝΟΜΑΟΥ

OIN 1 Καλυκωτός κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
Ερμιόνη
Αθήνα, ΕΑΜ 1435 (CC. 1932)
A. (Απόλλων στους Υπερβόρειους/Παράσταση αττικών μηνών) [Simon]
B. (Καθιστή γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος του Οινομάου [Beazley]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
ARV[2] 1440, 4 - Para 492 - Addenda[2] 377 - Collignon-Couve (1902), σ. 630 - Καρούζου (1964), passim - Metzger (1965), πίν. 40 - Simon (1983), πίν. 4,1-2 - LIMC II (1984), σ. 303-304 λ. Apollon 1003 (Lambrinudakis, W., κ.ά.)

OIN 2 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 76Β.Δ Santa Agata de´ Goti
Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale 82920 (H. 2200)
Y: 56
A. Σκηνή θυσίας του Οινομάου πριν τον αγώνα του εναντίον του Πέλοπα
ΜΥΡΤΙΛΟΣ ΠΟΣΕΙΔΩΝ ΖΕΥΣ ΓΑ[Ν]ΥΜΗΔΕΣ ΟΙΝΟΜΑΟΣ ΠΕΛΟΨ ΙΠ[Π]ΟΔΑΜΕ[Ι]Α
B. Διόνυσος και Αριάδνη με Σάτυρο και Μαινάδα
Κεραμέας Γ [K]
Ζωγράφος του Οινομάου [Beazley]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
ARV[2] 1440, 1 - Para 492 - Addenda[2] 377 - Furtwängler-Reichhold (1904-1932) iii, σ. 151, πίν. 146 - Robert (1919), σ. 293-295 - Sechan (1926), σ. 454-456, εικ. 131 - Metzger (1951), σ. 321-322, πίν. 39,4 - Pickard-Cambridge (1953), σ. 219, εικ. 168 - Havelock (1965), σ. 333, πίν. 74, εικ. 10 - Heimberg (1968), σ. 61 - Simon (1969), σ. 162, εικ. 146 - Walter (1971), σ. 49, εικ. 33. - McPhee (1973), σ. 140 - Shefton (1982), σ. 151 σημ. 5 - Durand (1986), σ. 127-128, εικ. 49 - Arafat (1990), σ. 161-163, πίν. 40b - Immerwahr (1990), σ. 118 - Alroth (1992), σ. 26-27, εικ. 10 - LIMC VII (1994), σ. 468 λ. Poseidon 199 (Simon, E.)]

OIN 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 77Α Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional 11017 (L. 224)
Y: 38
A. Νίκη που στεφανώνει Ηρακλή παρουσία Αθηνάς, Πλούτωνα, Σατύρων και ενός νέου (Ιόλαου;)
B. Τρεις νέοι

Κεραμεας Β [Κ]
Ζωγράφος του Οινομάου [Beazley]
Πρωιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1440, 2 - $Addenda^2$ 377 - Alvarez-Ossorio (1910), σ 108, πίν 23,1 - Mingazzini (1925), σ 143 αρ 150 - Metzger (1951), σ 214 αρ 43, 222 κ ε, πιν 30,2 - Schauenburg (1953) σ 43, εικ 6 - Brommer (1973), σ 182 - Woysch-Meautis (1982) σ 72, εικ 34 - LIMC II (1984), σ 995 λ Athena 439 (Demargne, P, Cassimatis, H) - LIMC IV (1988), σ 380 λ Hades 70 (Lindner, R) - Vollkommer (1988), σ 179, αρ 3492 - LIMC VI (1992), σ 442 λ Melikertes 58 (Vollkommer, R) - Bemmann (1994), σ 33 κ ε, 181-182 αρ A 18 - Paul-Zinserling (1994), σ 25 σημ 299

ΟΙΝ 4 Κωδωνοσχημος κρατηρας, θραυσματα
Ναύκρατις
Cambridge, Fitzwilliam Museum N 153 και N 155
A (Θυσία)
Ζωγράφος του Οινομάου [Beazley]
ARV^2 1440, 3 - CVA Cambridge II (1936), σ 49, πιν 27,22 25

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ Β ΟΨΗΣ ΤΟΥ PERALTA

PER 1 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 77Β Λονδίνο, British Museum F 48 (1334)
Υ 34,3 Δχ 34,9
Α Συμποσιο
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 48 - Ομάδα της Β Όψης του Peralta [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1442, 1 1443, 1 - Walters (1896b), σ. 37-38

PER 2 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 77Δ Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d' Antiques 433 (πρώην ιδιωτική συλλογή Peralta)
Υ 34 Δχ 34,2 Δβ 16,4
Α Συμπόσιο
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Ζωγράφος του Λονδίνου F 48 - Ομάδα της Β Όψης του Peralta [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV^2 1442, 2 1443, 2 - Dubois-Maisonneuve (1817), σ 13, πίν 19 - Panofka (1844), πίν 2,12 - Reinach (1891), σ 24-25, πίν 38 - de Ridder (1902), σ 324-325

PER 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Spina, T 250 C (Valle Pega)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Α Συμπόσιο
Β Τρεις νέοι
Ομάδα της Β Όψης του Peralta [Beazley]
ARV^2 1443, 3 - Αδημοσίευτος

PER 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 37Β Παρίσι, Musée du Louvre G 506
πίν 77Γ Υ 31,7-32 Δχ 32,8 Δβ 15,5-15,6
Α Διόνυσος και Αριάδνη αναμεσα σε Έρωτες και Σατυρους
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]

Ομάδα της Β Όψης του Peralta [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV² 1443, 4 - CVA Louvre v (1928), III I e σ. 4, πίν. 2,1.3

PER 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Χάθηκε στον πόλεμο (κάποτε στο Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz inv. 2933)
Α. Διόνυσος που κάθεται με Έρωτα, δύο καθιστές Μαινάδες και Σατύρους
Ομάδα της Β Όψης του Peralta [Beazley]
ARV² 1443, 5 - Αδημοσίευτος

PER 6 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Καπύη (παρ. Capua)
Χάθηκε στον πόλεμο (κάποτε στο Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz F 2646)
Α. Άνοδος Αφροδίτης παρουσία Έρωτα, Πάνα, Διονύσου και Σατύρων
Β. Τρεις νέοι
Ομάδα της Β Όψης του Peralta [Beazley]
ARV² 1443, 6 - Addenda² 378 - Robert (1886), σ. 196, πίν. 4 - Harrison (1903), σ. 278-279 - Harrison (1912), σ. 419 - Cook (1904-1940) i, σ. 670 - Metzger (1951), σ. 75-76, πίν. 5,5 - Berard (1974) σ. 48, 77, 103, 143, εικ. 35

PER 7 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 37Α Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques
πίν. 78Α 435
Υ: 34,1 Δχ: 36,2 Δβ: 16,7
Α. Νίκη στεφανώνει τον Ηρακλή παρουσία δύο Σατύρων και δύο γυναικείων μορφών (Ήβης και Ήρας;)
Β. Τρεις νέοι
Κεραμέας Β [Κ]
Ομάδα της Β Όψης του Peralta [Beazley]
Μέση περίοδος [Κ]
ARV² 1443, 7 - Passeri (1767-1775), πίν. 216 - de Ridder (1902), σ. 326, πίν. 17 - Laurens (1987), σ. 70, εικ. 20 - Vollkommer (1988), σ. 66 αρ. 491

PER 8 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 78Β Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery 5037 (x. 2141)
Υ: 38,4 Δχ: 38,8
Α. Συμπόσιο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [Κ]
Θυμίζει τις κύριες όψεις των δύο κρατήρων του Ζωγράφου του Λονδίνου F 48 αλλά η Βόψη είναι από άλλο χέρι [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV² 1443 - Addenda² 378 - Robertson (1987), σ. 37-38, πίν. 35b 37 38b 39. - Robertson (1992), πίν. 40, 41b - Schäfer (1997), σ. 91.113 αρ. VII I d, πίν. 52.2

PER 9 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 78Γ.Δ Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο Έργων Τέχνης
Α. Άνοδος θεάς (Αφροδίτης;) παρουσία πέντε Σατύρων
Β. Τρεις νέοι
Η Β όψη του κρατήρα έγινε από το ίδιο χέρι με εκείνη του κρατήρα στο Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery 5037 [Beazley]
ARV² 1443 - Addenda² 378 – Sotheby's, N.Y. 13.6.1996, αρ. 65 - Berard (1974), σ. 32, 112-113, πίν. 13, εικ. 45

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ Β ΟΨΗΣ ΤΟΥ ΦΙΛΟΚΛΕΩΝΟΣ

PHIL 1
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στη Γενεύη, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ 39,6
Α Νεος σε αρμα
Β Ιματιοφόροι νέοι
Κεραμέας Α [K]
Ομαδα της Β Όψης του Φιλοκλέωνος [Christie's]
Πρώιμη περίοδος [K]
Christie's, Genève 5 5 1979, σ 26, πιν 35 79

PHIL 2
εικ 28Α
εικ 63Β
πίν 79Α Β
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 910
Υ 34-34,5 Δχ 34,9-35,4 Δβ 17,7
Α Συμπόσιο
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Ομάδα της Β Όψης του Φιλοκλέωνος [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1442, 1 - Addenda^2 378 - La Borde (1813-1828) ι, πίν 62 - Hoffmann (1961), πίν 12,1 - CVA Wien ιιι (1974), σ 33, πίν 133,3 4 5 6 - Peschel (1987), σ 343 αρ 276 - Reinsberg (1989), σ 110, εικ 58 - Sini (1997), σ 161-162, εικ 5 - Schafer (1997), σ 91, 113 αρ VII 1b, πίν 51 1

PHIL 3
εικ 28Β
πίν 79Γ Δ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 908
Υ 32,5-32,6 Δχ 35-35,5 Δβ 16,8
Α Συμπόσιο
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Ομάδα της Β Όψης του Φιλοκλέωνος [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1442, 2 - Addenda^2 378 - Jacobstahl (1912), σ 40 - CVA Wien ιιι (1974), σ 33, πίν 133,2 7 - Sini (1997), σ 161, εικ 4

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ RIBBESBÜTTEL

RIB 1
πίν 80Α.Δ
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Ribbesbüttel bei Gifhorn, Ιδιωτική συλλογή Loebbecke
Υ 27,8/28
Α Αριάδνη με Σατύρους και Μαινάδα
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Γ [K]
Ζωγράφος του Ribbesbuttel [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
ARV^2 1438, 1 - Lepke (1930), σ 14 αρ 459, πίν 2 - CVA Braunschweig (1940), σ. 30 πίν 22,3-5

RIB 2
εικ 39Α
εικ 69Α
πίν 80Β Ε
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Παρίσι, Musée du Louvre G 510 (MR 14 - N 2778)
Υ 27,7-28,5 Δχ 29,6-30 Δβ 16
Α Διόνυσος με Μαινάδα και Σατύρους
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Γ [K]
Ζωγράφος του Ribbesbuttel [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]

ARV² 1438, 2 - CVA Louvre v (1928), III I e σ. 4, πίν. 2,10-11

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ RODIN 1060

ROD 1
πίν. 71Ε.ΣΤ
Πελίκη
Μυτιλήνη, Μουσείο 592
Α. Νέος και προτομή γυναικείας μορφής
Β. Νέος
Ζωγράφος του Rodin 1060 [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
ARV² 1444, 4 - Αδημοσίευτη

ROD 2
Καλυκωτός κρατήρας
Παρίσι, Musée Rodin 1060
Υ: 18 Δχ: 16,5
Α. Έρωτας απέναντι από την κεφαλή ενός Ανατολίτη νέου (Άδωνη;)
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Rodin 1060 [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
ARV² 1444, 1 - CVA Musée Rodin (1945), σ. 33-34, πίν. 23,7-8

ROD 3
Καλυκωτός κρατήρας
Αθήνα, ιδιωτική συλλογή
Α. Έρωτας απέναντι από την κεφαλή μιας θεάς (Αφροδίτη;)
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Rodin 1060 [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
ARV² 1444, 2 - Αδημοσίευτος

ROD 4
πίν. 80Γ.ΣΤ
Καλυκωτός κρατήρας
Harvard, Fogg Museum 60370
Υ: 18,4 Δχ: 16, 8
Α. Έρωτας και νέος
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Rodin 1060 [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
ARV² 1444, 3 - CVA Robinson iii (1938), iii i σ. 24-25, πίν. 17,1a-b

ROD 5
Καλυκωτός κρατήρας
Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Υ: 26,1
Α. Γυναικεία προτομή (Αφροδίτης;), την οποία στεφανώνουν δύο νέοι
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος του Rodin 1060
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
Sotheby's, London 10/11.12.1984, αρ. 30

ROD 6
Καλυκωτός κρατήρας
Μασσαλία, Μουσείο Borely
Α. Έρωτας που ίπταται και γυναικεία μορφή που τρέχει κρατώντας καλάθι
Β. Δύο νέοι
Πιθανόν του Ζωγράφου του Rodin 1060 [Beazley]
Τέλη α΄ τετάρτου 4ου αι. π.Χ. [Κ]
ARV² 1444, 5 - Αδημοσίευτος

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ UPSALA

UPS 1 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 12A Falerii, Celle T. 80
πίν. 81 Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia 1514
Y: 46,5-48,7 Δχ: 45,1-45,4 Δβ: 19,8-20,2
A. Βελλερεφόντης εναντίον Χίμαιρας
B. Μαινάδα ανάμεσα σε δύο Σατύρους
Κεραμέας A_2 [K]
Ζωγράφος της Upsala [McPhee]
Αρχές πρώιμης περιόδου [K]
della Seta (1918), σ. 76 - Schauenburg (1956), σ. 65-66, 67 εικ. 10 - Moretti (1967), σ. 176 - LIMC III (1986), σ. 266 λ. Chimaira (in Etruria) 76 (Krauskopf, I.) - Adembri, Christiansen (1988), σ. 10, 15 αρ. 15 - McPhee (1997), σ. 250 σημ. 6, εικ. 3

UPS 2 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 82A.Γ Οξφόρδη (St Weonards), Ιδιωτική συλλογή καθηγητή Sir Roger Mynors
A. Ηρακλής και Νίκη σε άρμα - που πετά πάνω από τη θάλασσα, συνοδεία Απόλλωνα και Έρωτα
B. Τρεις νέοι
Κεραμέας A_2 (;) [K]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1437, 13 – LIMC V (1990), σ. 129-130 λ. Herakles 2924 (Boardman, J., κ.ά.)

UPS 3 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 14A Αθήνα, ΕΑΜ 11559 (Ν. 1130)
πίν. 83B Y: 29,8-30,2 Δχ: 31,2 Δβ: 15
A. Συμπόσιο
B. Τρεις νέοι
Κεραμέας A_2 [K]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1437, 14 - Nicole (1911), σ. 259-260

UPS 4 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 14B Αθήνα, ΕΑΜ 27983 (E 65)
πίν. 83E Y: 20,9-21,5 Δχ: 20,4 Δβ: 9,6-9,7
A. Σκηνή θυσίας
B. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_2 [K]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1437, 15 - Αδημοσίευτος

UPS 5 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 84Γ Λονδίνο, British Museum 1931.2-16.24
A. Έρωτας και δύο γυναίκες
B. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_2 [K]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Ύστερη περίοδος [K]
ARV^2 1437, 16 - Αδημοσίευτος

UPS 6 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 83Γ.Δ Αθήνα
Adolphseck, Schloss Fasanerie 79

Υ: 24 Δχ: 24
Α. Νίκη σε τέθριππο
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_2 [Κ]
Ζωγράφος της Upsala [Κ]
Ύστερη περίοδος [Κ]
CVA Adolphseck i (1956), σ. 38, πίν. 52,2-3

UPS 7 *πίν. 84Δ*
Καλυκωτός κρατήρας
Giessen, Antikensammlung der Justus-Liebig-Universität KIII 51
Υ: 16 Δχ: 14,5 Δβ: 7
Α. Σκηνή κώμου
Β. Δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας A_2 [Κ]
Ζωγράφος της Upsala
Ύστερη περίοδος [Κ]
CVA Giessen i (1998), σ. 50, πίν. 34, ένθ. 6.3

UPS 8 *πίν. 82Β*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1049
Υ: 40 Δχ: 40,2
Α. Αγώνες αρματοδρομίας με αποβάτες στα Παναθήναια
Β. Αθλητής και νέοι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1437, 7 - $Addenda^2$ 377 - Schröder (1927), σ. 132, πίν. 73,1 - CVA Wien iii (1974), σ. 30, πίν. 130, 1-4 - Patrucco (1972), σ. 383, εικ. 188

UPS 9 *πίν. 82Δ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Bologna
Bologna, Museo Civico 318
Α. Ηρακλής και νέος (Ιόλαος;) σε άρμα συνοδεία Ερμή
Β. Τρεις νέοι
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Πρώιμη περίοδος (;) [Κ]
ARV^2 1437, 4 - Metzger (1951), σ. 212, πίν. 28,3 - McPhee (1973), σ. 94 σημ. 1 - LIMC IV (1988), σ. 808 λ. Herakles 1417 (Boardman, J., κ.ά.) - Vollkommer (1988), σ. 33 αρ. 228 - LIMC V (1990), σ. 130 λ. Herakles 2932 (Boardman, J., κ.ά.)

UPS 10 *πίν. 84Β*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Upsala, University
Υ: 38
Α. Κώμος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [Κ]
ARV^2 1436, 1 - Akeström, A., Drei attische Vasen, Dragma Martino P. Nilsson dicatum, Lund 1939, σ. 553-567, κυρίως 563-567, εικ. 9-10 - Peschel (1987), σ. 348 αρ. 291

UPS 11 *εικ. 24* *εικ. 67* *πίν. 84Α*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Ruvo di Puglia
Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire R 275
Υ: 33,1-33,7 Δχ: 33,2-33,5 Δβ: 15,1-15,2
Α. Κώμος
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]

Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1436, 2 - de Meester de Ravestein (1884), σ 77-78 - CVA Brussels ιι (1937), III I e σ 2, πίν 3,3 - Peschel (1987), σ 348 αρ 289

UPS 12 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 25A Erlangen, Universitat 307
εικ 65B Υ 32,3 Δχ 32,9 $\Delta_{\mu\epsilon\ \lambda\alpha\beta}$ 33,8 Δβ 17
πίν 83A Α. Συμπόσιο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1437, 5 - Grunhagen (1948), σ 44

UPS 13 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ 30A Βοιωτία
πίν 85A B Αθήνα, ΕΑΜ 12197
Υ 27,7-27,9 Δχ 29,1-29,2 Δβ 14,6
Α Αριάδνη ανάμεσα σε Σατύρους
Β Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [K]
ARV^2 1437, 6 - Αδημοσίευτος

UPS 14 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν 85Γ.Δ Capesthorne Hall, Ιδιωτική συλλογή Lt -Col Sir W.H Bromley-Davidson
Α Σάτυροι και Μαινάδα
Β Δύο νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α(,) [K]
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
Ύστερη περίοδος (,) [K]
ARV^2 1437, 11 - Αδημοσίευτος

UPS 15 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Κάποτε στη Νεάπολη, Ιδιωτική συλλογή Sir William Hamilton
Α Κώμος
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
ARV^2 1436, 3 - d'Hancarville (1766-1767) I, πίν 40

UPS 16 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Αθήνα
Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας 325 (P 239)
ΜΣΥ: 13,5
Β (Τρεις νέοι)
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
ARV^2 1437, 8 - Talcott-Philippaki (1956), σ 67, πίν 33,325

UPS 17 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Al Mina
Οξφόρδη, Ashmolean Museum 1956 322
Β (Αποσπασματικά σωζόμενη ανδρική μορφή)
Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
ARV^2 1437, 9

UPS 18 Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Al Mina
Οξφόρδη, Ashmolean Museum
Β (Αποσπασματικά σωζόμενη ανδρική μορφή)

Ζωγράφος της Upsala [Beazley]
ARV² 1437, 10

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΟΥ ΒΑΤΙΚΑΝΟΥ 9103

VAT 1
εικ. 39Β
πίν. 86Α

Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco inv. 9103
Υ: 31,5-31,9 Δχ: 31,8-32 Δβ: 17,8-17,9
Α. Ποσειδώνας και Αμυμώνη ανάμεσα σε Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Δ [Κ]
Ζωγράφος του Βατικανού 9103 [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV² 1438, 1 - Passeri (1767-75), πίν. 171 - Lenormant-Witte (1837-1861), σ. 71-72, πίν. 28 - Brommer (1938-1939), σ. 175, πίν. 70 - Beazley (1954), σ. 90 - Brommer (1959), σ. 75 αρ. 48 - Diehl (1964), σ. 205 σημ. 258 d - LIMC I (1981), σ. 745-746 λ. Amymone 47 (Simon, E.)

VAT 2
εικ. 40Α
πίν. 86Β

Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1142
Υ: 30,3-30,7 Δχ: 31-31,4 Δβ: 16
Α. Ηρακλής που κάθεται ανάμεσα σε Αθηνά, Ήβη, Ιόλαο και Ερμή
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Δ [Κ]
Ζωγράφος του Βατικανού 9103 [Beazley]
Προχωρημένη μέση περίοδος [Κ]
ARV² 1438, 2 - Addenda² 377 - CVA Wien iii (1974), σ. 32, πίν. 132,5.6 - LIMC V (1990), σ. 163 λ. Herakles 3321 (Boardman, J., κ.ά.)

VAT 3
εικ. 40Β
πίν. 86Γ

Κωδωνόσχημος κρατήρας
Αθήνα, ΕΑΜ 12602 (Ν. 1122)
Υ: 22,1-22,5 Δχ:24,3-24,4 Δβ:13,2-13,4
Α. Μαινάδα ανάμεσα σε Σατύρους
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Δ [Κ]
Πρβλ. έργα του Ζωγράφου του Βατικανού 9103 [Beazley]
Εργαστήριο του Ζωγράφου του Erbach: για την Α χρησιμοποιήθηκε το ίδιο παράδειγμα με εκείνο της Β όψης του καλυκωτού κρατήρα στην Αθήνα 12196 (ERB 5), ενώ το στιλ των μορφών της Β όψης παραπέμπει σε εκείνο των αντίστοιχων μορφών του κρατήρα στο Mannheim (ATH 9), ο οποίος έγινε από το ίδιο χέρι με εκείνο των Β όψεων των δύο καλυκωτών κρατήρων που αποδίδονται στον Ζωγράφο των Αθηνών 12255 (ATH 4, ATH 5) [Κ]
Ύστερη περίοδος [Κ]
Nicole (1911), σ. 255

ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ 1089 (ΚΑΙ ΚΟΝΤΑ ΣΕ ΑΥΤΟΝ)

VIEN 1
εικ. 23
πίν. 87Α.Β

Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1089
Υ: 37,1-37,4 Δχ: 36,5-37 Δβ: 17,4
Α. Ελένη(;) και Πάρις(;) παρουσία Αφροδίτης(;) και Διοσκούρων(;) (ή του Απόλλωνα και ενός νέου)
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [Κ]
Ζωγράφος της Βιέννης 1089 [Beazley]

Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1423, 1 1693 - Addenda² 376 - La Borde (1813-28) i, πίν.16 - Lenormant-Witte (1837-1861), σ. 237-241, πίν. 76 A - Lücken (1921), πίν. 117 - Licht (1925-1928), ii σ. 62 - Ghali-Kahil (1955), σ. 173-174, πίν. 24,1 - CVA Wien iii (1974), σ. 25-26, πίν. 124. 1-2 - LIMC II (1984), σ. 300 λ. Apollon 984 (Lambrinudakis, W., κ.ά.) - LIMC IV (1988), σ. 523 λ. Hélène 127 (Kahil, L.)

VIEN 2 — *πίν. 87Γ.Δ*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 48.73
Υ: 36,2-37,2 Δχ: 38-38,7 Δβ: 18,7-18
Α. Ανεξήγητο θέμα: Έρωτας που κάθεται με θεά (Αφροδίτη;), καθιστός νέος, γυναικεία μορφή και Ερμής
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α [K]
Ζωγράφος της Βιέννης 1089 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV² 1423, 2 - LIMC V (1990), σ. 349 λ. Hermes 760 (Giebert, G.) -_CVA Walters Art Gallery i (1992), σ. 19, πίν. 24, εικ. 6.1

VIEN 3
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Ναύκρατις
Οξφόρδη, Ashmolean Museum G 730
Α. (Απόλλωνας, γυναικεία μορφή)
Ζωγράφος της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV² 1423, 3 - CVA Oxford ii (1931), σ. 123, πίν. 67,6

VIEN 4
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Ναύκρατις
Οξφόρδη, Ashmolean Museum
Β. (Νέος)
Ζωγράφος της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV² 1423, 4

VIEN 5
Κωδωνόσχημος κρατήρας, θραύσμα
Ναύκρατις
Cambridge, Fitzwilliam Museum N 157
Α. (Νέος, πιθανώς λαμπαδηδρόμος)
Ζωγράφος της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV² 1423, 5 - CVA Cambridge ii (1936), σ. 48, πίν. 27,17

VIEN 6 — *πίν. 88A*
Κωδωνόσχημος κρατήρας
Woburn Abbey, Ιδιωτική συλλογή του Δούκα του Bedford
Α. Ανεξήγητο θέμα (δύο νέοι με δόρατα, ο ένας κάθεται, ο άλλος στέκεται - μια γυναικεία μορφή με το ένα πόδι στο βράχο τους αντικρύζει και ο Ερμής)
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Ζωγράφος της Βιέννης 1089 ("slighter figures") [Beazley]
ARV² 1423, 6 - Millin (1802-1804) ii, πίν. 44 - Lenormant-Witte (1837-1861), σ. 3, πίν. 96

VIEN 7 — *πίν. 88B*
Κωδωνόσχημος κρατήρας, αποσπασματικά σωζόμενος
Καπύη (παρ. Capua)
Κάποτε στο Λονδίνο, Ιδιωτική συλλογή Archibald Russell
ΜΣΥ: 30
Α. Ηρακλής με Νίκη, Ιόλαο και Ερμή
Β. Τρεις ιματιοφόροι νέοι
Σύγκρινε με το έργο του Ζωγράφου της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV² 1693 - Tischbein (1791-1795) i, πίν. 22 - Tillyard (1923), σ. 95-96, πίν. 26.159

VIEN 8 Αρυβαλλοειδής λήκυθος
πίν. 88Γ Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art 24.97.36 (κάποτε στην Αθήνα, ιδιωτική συλλογή Μελά)
Ηρακλής που κάθεται με Νίκη, Ήβη και δύο νέους (Διόσκουρους ή Ιόλαο και Ερμή;)
Τρόπος του Ζωγράφου του Μειδία / Κοντά στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 [Beazley]
Σύγκρινε με την αρυβαλλοειδή λήκυθο στην Αθήνα, ΕΑΜ 17315 (ERB 22) που είναι κοντά σε ένα άλλο μέλος της Ομάδας του "απλούστερου" στιλ, το Ζωγράφο του Erbach [Κ]
Περί το 400 π.Χ. [Vollkommer]
ARV^2 1325, 54 1423, 1 - Walter (1937), πίν. 28 - Metzger (1951), σ. 212, πίν. 30,1 - Laurens (1987), σ. 68, εικ. 15 - Vollkommer (1988), σ. 50 αρ. 372 - LIMC V (1990), σ. 163/171/178 λ. Herakles 3325/3406/3482 (Boardman, J., κ.ά.)

VIEN 9 Αρυβαλλοειδής λήκυθος
Κάποτε στη Ζυρίχη, Εμπόριο έργων τέχνης
Αφροδίτη που κάθεται με Έρωτα και νέο
Κοντά στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV^2 1423, 2 - Auktion xvi, πίν. 35,142

VIEN 10 Αρυβαλλοειδής λήκυθος
Σικυών
Βόννη, Universität - Akademisches Kunstmuseum 345
Γυναικεία μορφή που κάθεται και Έρωτας
Κοντά στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV^2 1423, 3 - CVA Bonn i (1938), πίν. 26,1

VIEN 11 Αρυβαλλοειδής λήκυθος
Βόννη, Universität - Akademisches Kunstmuseum 1705
Αφροδίτη, Έρωτας και νέος
Κοντά στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV^2 1423, 4 - CVA Bonn i (1938), πίν. 26,2

VIEN 12 Αρυβαλλοειδής λήκυθος
Βοιωτία
Κάποτε στην ιδιωτική συλλογή του George Rampin
Γυναικεία μορφή που κάθεται, Έρωτας και ένας ερωδιός
Σύγκρινε με ληκύθους που είναι κοντά στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV^2 1423, 1 - Αδημοσίευτη

VIEN 13 Αρυβαλλοειδής λήκυθος
Potenza
Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz F 2694
Γυναικεία μορφή και Έρωτας
Σύγκρινε με ληκύθους που είναι κοντά στον Ζωγράφο της Βιέννης 1089 [Beazley]
ARV^2 1423, 2 - Αδημοσίευτη

ΟΜΑΔΑ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ 1025

VIENN 1 Καλυκωτός κρατήρας
πίν. 89Α.Β.Γ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum 1025
Υ: 43,7 Δχ: 42
Α. Ηρακλής με Νίκη, Αθηνά, Ερμή και νέους

Β. Σάτυροι και Μαινάδα
Κεραμέας A_1 [K]
Ομάδα της Βιέννης 1025 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1438, 1 - $Addenda^2$ 377 - Metzger (1951), σ. 213 αρ. 37, σ. 220-223 - CVA Wien iii (1974), σ. 13-14, πίν. 108,1.3, 109,1-2 - LIMC II (1984), σ. 995 λ. Athena 438 (Demargne, P., Cassimatis, H.) - LIMC V (1990), σ. 171 λ. Herakles 3407 (Boardman, J., κ.ά.) - Denoyelle (1997), σ. 38, σ. 43 σημ. 46, εικ. 32

VIENN 2 Καλυκωτός κρατήρας
εικ. 10 Βοιωτία
πίν. 89Δ Αθήνα, ΕΑΜ 12251 (Ν. 1109)
πίν. 90Α.Γ Υ: 37,2-37,6 Δχ: 36-36,5 Δβ: 15,7-16
Α. Ηρακλής με Νίκη, Ερμή και νέους
Β. Σάτυροι και Μαινάδα
Κεραμέας A_1 [K]
Ομάδα της Βιέννης 1025 [Beazley]
Πρώιμη περίοδος [K]
ARV^2 1438, 2 - Nicole (1911), σ. 249-250 - Mingazzini (1925), σ. 41, πίν. 4,2 - Metzger (1951), σ. 214 αρ. 36, πίν. 31,1 - Vollkommer (1988), σ. 55 αρ. 408 - LIMC V (1990), σ. 171 λ. Herakles 3408 (Boardman, J., κ.ά.) - Carabatea (1997), σ. 133,135, εικ. 6a-b

ΖΩΓΡΑΦΟΣ WALTERS-DRESDEN

WD 1 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 90Β Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery 48.75
Α. Σάτυροι και Μαινάδες
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β(;) [K]
Ζωγράφος Walters-Dresden [Bealzey]
Μέση περίοδος (;) [K]
ARV^2 1437, 1 - Hill (1945), σ. 7

WD 2 Κωδωνόσχημος κρατήρας
Δρέσδη, Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum 396
Α. Παπποσιληνός, νέος Σάτυρος και Μαινάδες
Β. Τρεις νέοι
Ζωγράφος Walters-Dresden [Beazley]
ARV^2 1437, 2 - Αδημοσίευτος

WD 3 Κωδωνόσχημος κρατήρας
εικ. 25Β Ruvo di Puglia
πίν. 90Δ, 91Α Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire R 276
Υ: 32,8-33,2 Δχ: 33,2-33,4 Δβ: 16,2-16,4
Α. Αριάδνη με Σάτυρο, Παπποσιληνό και Μαινάδα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Α
Σύγκρινε με το Ζωγράφο Walters-Dresden. Η Β όμως όψη δεν μοιάζει με εκείνες του Ζωγράφου Walters-Dresden, αλλά θυμίζει εκείνη ενός κωδωνόσχημου κρατήρα του τρόπου του Ζωγράφου του Μελεάγρου (ARV^2 1416, 3) [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1437 - de Meester de Ravestein (1884), σ. 79 - CVA Brussels ii (1937), III I e σ. 2, πίν. 3,1

WD 4 Κωδωνόσχημος κρατήρας

πίν. 91Δ.Ε Woburn Abbey, ιδιωτική συλλογή του Δούκα του Bedford
Α. Διόνυσος καθιστός με δύο Μαινάδες και ένα νεαρό Σάτυρο
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Εργαστήριο του "απλούστερου" στιλ. Για τους νέους της Β όψης και το διακοσμητικό μοτίβο του μαιάνδρου πρβλ. τον κωδωνόσχημο κρατήρα στις Βρυξέλλες του Ζωγράφου Walters-Dresden (WD 3)[Beazley]
Μέση περίοδος(;) [K]
ARV^2 1416, 3, 1437

WD 5 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 91Β Los Angeles, County Museum 50.8.38 (A 5933.50.44)
Υ: 33,6-34,1 Δχ: 35-35,4 Δβ: 17,4-17,8
Α. Άρμα αρματοδρομίας
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Το μοτίβο μαιάνδρου είναι το ίδιο με εκείνα των ARV^2 1437, 1 και 1437, 2 του Ζωγράφου Walters-Dresden όπως και του ARV^2 1416, 3 του τρόπου του Ζωγράφου του Μελεάγρου, αλλά κατά τ΄άλλα δεν έχει τίποτα κοινό μαζί τους [Beazley]
Μέση περίοδος [K]
ARV^2 1438 - $Addenda^2$ 377 - Tillyard (1923), σ. 99 - CVA Los Angeles i, σ. 38, πίν. 33

WD 6 Κωδωνόσχημος κρατήρας
πίν. 91Γ Spina, T. 1157 (Valle Trebba)
Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina 3116
Υ: 40,5 Δχ: 39,5
Α. Σάτυροι και Μαινάδες παρουσία Έρωτα
Β. Τρεις νέοι ιματιοφόροι
Κεραμέας Β [K]
Το στιλ των μορφών θυμίζει το Ζωγράφο Walters-Dresden [Curti]
Πρώιμη περίοδος [K]
Berti-Guzzo (1993), σ. 294 αρ. 329

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑΚΩΝ ΠΗΓΩΝ

ΣΕΙΡΕΣ

AG	Beckby, H Anthologιa Graeca, Munchen Heιmeran, 1-4 1965-1968[2]
CAF	Kock, T , Comιcorum Attιcorum fragmenta, Leιpzιg Teubner, 1880-1888
CGFPR	Austιn, C , Comιcorum Graecorum fragmentι ιn papyrιs reperta, Berlιn De Gruyter, 1973
EGF	Kιnkel, G , Epιcorum Graecorum fragmenta, Leιpzιg Teubner, 1 1877
FCG	Meιneke, A , Fragmenta comιcorum Graecorum, Berlιn Reιmer, 1839-1857 (repr Berlιn De Gruyter, 1970)
FGrH	Jacoby, J , Dιe Fragmente der grιechιschen Hιstorιker, Leιden Brιll, 1923-1958 (repr 1954-1969)
PCG	Kassel, R , Austιn, C , Poetae comιcι Graecι, Berlιn/New York de Gruyter, 3 2 1984 4 1983 5 1986
PMG	Page, D L , Poetae melιcι Graecι, Oxford Clarendon Press, 1962 (repr 1967)
TGF	Nauck, A , Tragιcorum Graecorum fragmenta, Leιpzιg Teubner, 1889 [repr With Supplementum, Snell, B , Hιldesheιm Olms, 1964]
$TrGF_1$	Snell, B , Tragιcorum Graecorum fragmenta, Gottιngen Vandenhoeck & Ruprecht, 1 1971 [=Tragιcι Mιnores]
$TrGF_2$	Kannιcht, R , Snell, B , Tragιcorum Graecorum fragmenta, Gottιngen Vandenhoeck & Ruprecht, 2 1981 [=Fragmenta adespota]
$TrGF_3$	Radt, S , Tragιcorum Graecorum fragmenta, Gottιngen Vandenhoeck & Ruprecht, 3 1985 [=Aeschylus]
$TrGF_4$	Radt, S , Tragιcorum Graecorum fragmenta, Gottιngen Vandenhoeck & Ruprecht, 4 1977 [=Sophokles]

ΜΕΜΟΝΩΜΕΝΑ ΕΡΓΑ

Προτασσονται τα ακεραια σωζομενα εργα και ακολουθουν τα αποσπασματα Προτιμηθηκαν οι εκδοσεις που προτεινουν και οι Berkowιtz-Squιtιer (βλ σχετ Berkowιtz L , Squιtιer K A Thesaurus Lιnguae Graecae Canon of Greek Authors and Works N Y /Oxford 1990[3])

ΑΘΗΝΑΙΟΣ	
Δειπνοσοφισταί	Kaιbel, G , Athenaeι Naucratιcae deιpnosophιstarum lιbrι xv, Leιpzιg Teubner, 1-2 1887, 3 1890 (repr Stuttgart 1-2 1965, 3 1966)
ΑΙΣΧΥΛΟΣ	
Ικέτιδες	Murray, G , Aeschylι tragoedιae, Oxford Clarendon Press, 1955 (repr 1960[2])
Προμηθέας Δεσμώτης	Murray, G , ό π
Αποσπασματα	Mette, H J , Dιe Fragmente der Tragodιen des Aιschylos, Berlιn Akademιe-Verlag, 1959
ΑΚΚΙΟΣ	
Μελέαγρος	Lιndsay, W M , Nonιι Marcellι de conpendιosa doctrιna lιbros xx, Leιpzιg Teubner, 1903

ΑΜΜΩΝΙΟΣ	
Περι ομοιων και διαφόρων λέξεων	Nickau, K, Ammonii qui dicitur liber de adfinium vocabulorum differentia Leipzig Teubner, 1966
ΑΝΤΙΦΩΝ	
Αποσπασματα	Βλ $TrGF_1$
ΑΠΟΛΛΟΔΩΡΟΣ	
Βιβλιοθηκη	Wagner, R, Apollodori bibliotheca Pediasimi libellus de duodecim Herculis laboribus, Leipzig Teubner, 1894
ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ο ΡΟΔΙΟΣ	
Αργοναυτικά	Frankel, H, Apollonii Rhodii Argonautica, Oxford Clarendon Press, 1961 (repr 1964)
Αιλιος ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ	
Ισθμικος εις Ποσειδωνα	Dindorf, W, Aristides, Leipzig Reimer, 1829 (repr Hildesheim Olms, 1964)
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ	
Περι ποιητικής	Kassel, R, Aristotelis de arte poetica liber, Oxford Clarendon Press, 1965 (repr 1968)
Πολιτικα	Ross, W D, Aristotelis politica Oxford Clarendon Press, 1957 (repr 1964)
Αποσπάσματα ιστορικα	Rose, V, Aristotelis qui ferebantur librorum fragmenta, Leipzig Teubner, 1886 (repr Stuttgart 1967)
ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ	
Αχαρνης	Coulon, V, van Deele, M, Aristophane, Paris Les Belles Lettres, 1 1923 (1967)
Βάτραχοι	Coulon, V, van Deele, M, ό π, 4 1928 (repr 1967)
Δαναΐδες	Βλ PCG III.2
Ειρήνη	Coulon, V, van Deele, M ό π, 2 1924 (repr 1969)
Εκκλησιάζουσαι	Coulon, V, van Deele, M, ο π, 5 1930 (repr 1963)
Θεσμοφοριάζουσαι	Coulon, V, van Deele, M, ό π, 4 1928 (repr 1967)
Λυσιστράτη	Coulon, V, van Deele, M, ό π, 3 1928 (repr 1963)
Νεφελες	Dover, K J, Aristophanes' Clouds, Oxford Clarendon Press, 1968 (repr 1970)
Όρνιθες	Coulon, V, van Deele, M, ό π, 3 1928 (repr 1967)
Πλούτος	Coulon, V, van Deele, M, ό π, 5 1930 (repr 1963)
Σφηκες	MacDowell, D M, Aristophanes' Wasps Oxford Clarendon Press, 1971
ΑΡΠΟΚΡΑΤΙΩΝ	
Λεξικόν	Dindorf, W, Harpocrationis lexicon in decem oratores Atticos, Oxford Oxford University Press, 1 1853 (repr Groningen Bouma, 1969)

ΒΑΚΧΥΛΙΔΗΣ	
Διθύραμβοι	Mähler, H., (post Snell, B.), Bacchylidis carmina cum fragmentis, Leipzig: Teubner, 1970[10]
Εγκώμια	Mähler, H., (post Snell, B.), ό.π.
Επινίκιοι	Mähler, H., (post Snell, B.), ό.π.
ΔΗΜΟΣΘΕΝΗΣ	
Περί στεφάνου	Butcher, S.H., Demosthenis orationes, Oxford: Clarendon Press, 1: 1903 (repr. 1966)
ΔΙΟΓΕΝΗΣ ΛΑΕΡΤΙΟΣ	
Βίοι φιλοσόφων	Long, H.S., Diogenis Laertii vitae philosophorum, Oxford: Clarendon Press, 1964 (repr. 1966)
ΔΙΟΔΩΡΟΣ ο ΣΙΚΕΛΙΩΤΗΣ	
Ιστορική βιβλιοθήκη	Vogel, F., Fischer, K.T. (post I. Bekker, I. & Dindorf, L.), Diodori bibliotheca historica, Leipzig: Teubner, 1:1888, 2:1890, 3:1893, 4-5:1906 (repr. Stuttgart, 1964)
ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ο ΣΚΥΤΟΒΡΑΧΙΩΝ	
Αποσπάσματα	Βλ. FGrH
ΔΟΥΡΙΣ ο ΣΑΜΙΟΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. FGrH
ΕΚΑΤΑΙΟΣ ο ΜΙΛΗΣΙΟΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. FGrH
ΕΛΛΑΝΙΚΟΣ ο ΛΕΣΒΙΟΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. FGrH
ΕΠΙΧΑΡΜΟΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. CGFPR
ΕΡΜΟΓΕΝΗΣ	
Προγυμνάσματα: περί ιδεών λόγου	Rabe, H., Hermogenis opera, Leipzig: Teubner, 1913 (repr. Stuttgart: 1969)
ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ	
Αντιόπη	Βλ. TGF
Βάκχες	Murray, G., Euripides fabulae, Oxford: Clarendon Press, 3: 1902 (repr. 1966)
Εκάβη	Murray, G., ό.π., 1: 1902 (repr. 1936)
Ελένη	Murray, G., ό.π., 3: 1902 (repr. 1966)
Ηλέκτρα	Murray, G., ό.π., 2: 1913 (repr. 1966)
Ηρακλής	Murray, G., ό.π., 2: 1913 (repr. 1966)
Θησέας	Βλ. TGF
Ικέτες	Murray, G., ό.π., 2: 1913 (repr. 1966)
Ιππόλυτος	Murray, G., ό.π., 1: 1902 (repr. 1936)
Ίων	Murray, G., ό.π., 2: 1913 (repr. 1966)
Μήδεια	Murray, G., ό.π., 1: 1902 (repr. 1966)
Φοίνισσαι	Murray, G., ό.π., 3: 1902 (repr. 1966)
Αποσπάσματα	Βλ. TGF
Αποσπάσματα	Page, D.L., Select paryri, London: Heinemann, 3: 1941 (repr. 1970)

ΕΥΣΤΑΘΙΟΣ

Σχόλια στην Ιλιάδα	van der Valk, M., Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes, Leiden: Brill, 1: 1971, 2: 1976, 3: 1979, 4: 1987
Σχόλια στην Οδύσσεια	Stallbaum, G., Eustathii archiepiscopi Thessalonicensis commentarii ad Homeri Odysseam, Leipzig: Weigel, 1: 1825, 2: 1826 (repr. Hildesheim: Olms, 1970)
ΖΗΝΟΒΙΟΣ	von Leutsch, E.L., Schneidewin, F.G., Corpus paroemiographorum Graecorum, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1: 1839 (repr. Hildesheim: Olms, 1965)

ΗΡΟΔΟΤΟΣ

Ιστορίαι	Legrand, Ph.E., Herodote. Histoires, Paris: Les Belles Lettres, 1-9: 1930-1960 (repr. 1963-1968)

Αίλιος ΗΡΩΔΙΑΝΟΣ

Επιμερισμοί	Boissonade, J.F., Herodiani partitiones, London, 1819 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1963)
Περί καθολικής προσωδίας	Lentz, A., Grammatici Graeci, Leipzig: Teubner, 3.1: 1867 (repr. Hildesheim: Olms, 1965)
Περί παρωνύμων	Lentz, A., ό.π., 3.2: 1870 (repr. 1965)

ΗΣΙΟΔΟΣ

Έργα και Ημέραι	Solmsen, F., Hesiodi opera, Oxford: Clarendon Press, 1970
Θεογονία	West, M.L., Hesiod. Theogony, Oxford: Clarendon Press, 1966
Αποσπάσματα	R. Merkelbach, R., West, M.L., Fragmenta Hesiodea, Oxford: Clarendon Press, 1967

ΗΣΥΧΙΟΣ

Λεξικό	Latte, K., Hesychii Alexandrini lexicon, Copenhagen: Munksgaard, 1: 1953; 2: 1966

ΘΕΟΓΝΙΣ

Ελεγίαι	Young, D. (post Diehl, L.), Theognis, Leipzig: Teubner, 1971^2

ΘΕΟΚΡΙΤΟΣ

Ειδύλλια	Gow, A.S.F., Theocritus, Cambridge: Cambridge University Press, 1952 (repr. 1965)

ΘΟΥΚΥΔΙΔΗΣ

Ιστορίαι	Jones, H.S., Powell, J.E., Thucydidis historiae, Oxford: Clarendon Press, 1: 1942 (repr. 1970) 2: 1942 (repr. 1967^2)

ΙΣΑΙΟΣ

Λόγοι	Thalheim, Th. (post. Scheibe, L.), Isaei Orationes cum deperditarum fragmentis, Stuttgart: Teubner 1963^2

ΙΩΑΝΝΗΣ ΜΑΛΑΛΑΣ	
Χρονογραφία	Dindorf, L., Ioannis Malalae chronographia [Corpus scriptorum historiae Byzantinae], Bonn: Weber, 1831
ΚΑΛΛΙΜΑΧΟΣ	
Αίτια	Pfeiffer, R., Callimachus, Oxford: Clarendon Press, 1: 1949
Ύμνοι	Pfeiffer, R., ό.π. 2: 1953
Αποσπάσματα	Pfeiffer, R., ό.π. 1: 1949
ΚΑΤΟΥΛΛΟΣ	Kroll, W., C. Valerius Catullus, Leipzig: Teubner 1923
ΚΛΕΟΜΕΝΗΣ	
Μελέαγρος	Βλ. PMG
ΚΛΗΜΗΣ ο ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΥΣ	
Προτρεπτικός	Mondesert, C., Clement d´ Alexandrie. Le protreptique, Paris: Cerf, 1949^{2}
Στρώματα	Stählin, O., Früchtel, L. & Treu, U., Clemens Alexandrinus, Berlin: Akademie-Verlag, 2:1960^{3}, 3:1970^{2}
ΚΡΑΤΙΝΟΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. CGFPR
ΚΥΠΡΙΑ	
Αποσπάσματα	Allen, T.W., Homeri Opera, Oxford: Clarendon Press, 2: 1912 (repr. 1969)
ΛΙΒΑΝΙΟΣ	
Λόγοι	Förster, R., Libanii opera, Leipzig: Teubner, 4:1908 (repr. Hildesheim: Olms, 1963)
Προγυμνάσματα	Förster, R., ό.π., 8:1915 (repr. 1963)
ΛΟΥΚΙΑΝΟΣ	
Ενάλιοι διάλογοι	Macleod, M.D., Luciani Opera, Oxford: Clarendon Press, 4: 1987
Ερμότιμος	Kilburn, K., Lucian, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 6: 1959 (repr. 1968)
Περί ορχήσεως	Harmon, A.M., Lucian, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1936 (repr. 1972)
ΝΟΝΝΟΣ	
Διονυσιακά	Keydell, R., Nonni Panopolitani Dionysiaca, Berlin: Weidmann, 1-2: 1959
ΞΕΝΟΦΩΝ	
Ανάβασις	Marchant, E.C., Xenophontis opera omnia, Oxford: Clarendon Press, 3: 1904 (repr. 1961)
Ελληνικά	Marchant, E.C., ό.π., 1: 1900 (repr. 1968)
Κυνηγετικός	Marchant, E.C., ό.π., 5: 1920 (repr. 1969)
Συμπόσιο	Marchant, E.C., ό.π., 2: 1921 (repr. 1971)

ΟΒΙΔΙΟΣ	
Έρωτες	Kenney, E.J., P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris, Oxford: Clarendon Press, 1961
Ηρωΐδες	Palmer, A., P. Ovidi Nasonis Heroides, Oxford: Clarendon Press, 1898 (repr. Hildesheim: Olms, 1967)
Μεταμορφώσεις	Anderson, W.S., P. Ovidii Nasonis Metamorphoses, Leipzig: Teubner, 1977
ΟΜΗΡΟΣ	
Ιλιάδα	Allen, T.W., Homeri Ilias, 2-3, Oxford: Clarendon Press, 1931
Οδύσσεια	von der Mühll, P., Homeri Odyssea, Basel: Helbind und Lichtenhahn, 1962
ΟΠΠΙΑΝΟΣ	
Κυνηγετικά	Mair, A.W., Oppian, Colluthus, Tryphiodorus, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1928 (repr. 1963)
ΟΡΦΙΚΑ	
Αργοναυτικά	Vian, F., Les Argonautiques orphiques, Paris: Les Belles Lettres, 1987
ΠΑΥΣΑΝΙΑΣ	
Ελλάδος περιήγησις	Spiro, F., Pausaniae Graeciae descriptio, Leipzig: Teubner, 1-3: 1903 (repr. Stuttgart, 1967)
ΠΙΝΔΑΡΟΣ	
Ισθμιόνικοι	Mähler, H. (post Snell, B.), Pindari carmina cum fragmentis, Leipzig: Teubner, 1971[5]
Νεμεόνικοι	Mähler, H. (post Snell, B.), ό.π.
Ολυμπιόνικοι	Mähler, H. (post Snell, B.), ό.π.
Πυθιόνικοι	Mähler, H. (post Snell, B.), ό.π.
Αποσπάσματα	Mähler, H. (post Snell, B.), ό.π. [fragmenta incertorum librorum et fragmenta dubia]
ΠΛΑΤΩΝΑΣ	
Αξίοχος	Burnet, J., Platonis opera, Oxford: Clarendon Press, 5: 1907 (repr. 1967)
Συμπόσιο	Burnet, J., Platonis opera, ό.π., 2: 1901 (repr. 1967)
Νόμοι	Burnet, J., ό.π., 5: 1907 (repr. 1967)
ΠΛΙΝΙΟΣ	
Φυσική Ιστορία	Mayhoff, C. Plini Secundi Naturalis Historiae libri xxxvii, Leipzig: Teubner, 1-4: 1897 (repr. 1909)
ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ	
Αλκιβιάδης	Ziegler, K., Plutarchi vitae parallelae, Leipzig: Teubner, 1.2: 1964[3]
Γυναικών αρεταί	Nachstädt, W., Plutarchi moralia, Leipzig: Teubner, 2.1: 1935 (repr. 1971)
Θεμιστοκλής	Ziegler, K., ό.π. 1.1: 1969[4]
Θησέας	Ziegler, K., ό.π., 1.1: 1969[4]
Νικίας	Ziegler, K., ό.π., 1.2: 1964[3]

Περί Ίσιδος και Οσίριδος	Sieveking, W., Plutarchi moralia, Leipzig: Teubner, 2.3: 1935 (repr. 1971)
Περί φυγής	Sieveking, W., ό.π., 3: 1929 (repr. 1972)
Πύρρος	Ziegler, K., ό.π., 3.1: 1971²
Συμποσιακά προβλήματα	Hubert, C., Plutarchi moralia, Leipzig: Teubner, 4: 1938 (repr. 1971)
ΠΟΛΥΒΙΟΣ	
Ιστορίαι	Büttner-Wobst, T., Polybii historiae, Leipzig: Teubner, 1:1905, 2:1889, 3:1893, 4:1904 (repr. Stuttgart, 1:1962, 2-3:1965, 4:1967)
ΠΟΛΥΔΕΥΚΗΣ	
Ονομαστικόν	Bethe, E., Pollucis onomasticon [Lexicographi Graeci 9.1-9.2], Leipzig: Teubner, 9.1: 1900; 9.2: 1931 (repr. Stuttgart: 1967)
ΠΥΘΑΓΟΡΑΣ	
carmen aureum	Young, D. (post Diehl, E.), Theognis. Leipzig: Teubner, 1971
ΣΕΡΒΙΟΣ ο ΓΡΑΜΜΑΤΙΚΟΣ	
Σχόλια	Thilo, G. & Hagen, H., Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii, Leipzig: Teubner, 1-3: 1881-1902
ΣΙΜΩΝΙΔΗΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. PMG
ΣΟΥΗΤΩΝΙΟΣ	
De Vita Caesarum	Martinet, H., Die Kaiserviten. De Vita Caesarum. Berühmte Männer. De Viris illustribus, Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler, 1977
ΣΟΥΪΔΑΣ	
Λεξικόν	Adler, A., Suidae Lexicon, Leipzig: Teubner, 1.1: 1928, 1.2: 1931, 1.3: 1933, 1.4: 1935 (repr. Stuttgart 1.1: 1971, 1.2: 1967, 1.3: 1967, 1.4: 1971)
ΣΟΦΟΚΛΗΣ	
Αντιγόνη	Dain, A., Mazon, P., Sophocle, Paris: Les Belles Lettres, 1: 1955 (repr. 1962)
Οιδίπους επί Κολωνώ	Dain, A., Mazon, P., ό.π., 3: 1960 (repr. 1967)
Οιδίπους τύραννος	Dain, A., Mazon, P., ό.π., 2: 1958 (repr. 1968)
Τυρώ	Βλ. $TrGF_4$
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ο ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ	
Εθνικά	Meineke, A., Stephan von Byzanz. Ethnika, Berlin: Reimer, 1849 (repr. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1958)
ΣΤΗΣΙΧΟΡΟΣ	
Συοθήραι	Βλ. PMG

ΣΤΡΑΒΩΝ	
Γεωγραφικά	Meineke, A., Strabonis Geographica, Leipzig: Teubner, 1-3: 1877 (repr. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969)
ΣΤΡΑΤΤΙΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. CGFPR
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΑΙΣΧΥΛΟ	
Σχόλια στους Επτά επί Θήβας	Smith, O.L., Scholia Graeca in Aeschylum quae exstant omnia, Leipzig: Teubner, 2.2: 1982
Catalogus in fabulas (e cod. Mediceo 32.9)	Dindorf, W., Aeschyli tragodiae superstites et deperditarum fragmenta, Oxford: Oxford University Press, 3: 1851 (repr. Hildesheim: Olms, 1962)
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΑΠΟΛΛΩΝΙΟ ΡΟΔΙΟ	
Σχόλια στα Αργοναυτικά	Wendel, W., Scholia in Appolonium Rhodium vetera, Berlin: Weidmann, 1935 (repr. 1974)
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΑΡΑΤΟ	Martin, J., Scholia in Aratum vetera, Stuttgart: Teubner, 1974
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ	
Σχόλια στη ρητορική τέχνη	Rabe, H., Anonymi et Stephani in artem rhetoricam commentarium [Commentaria in Aristotelem Graeca], Berlin: Reimer, 1896
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ	
Σχόλια στους Βατράχους	Dübner, F., Scholia Graeca in Aristophanem, Paris: Didot, 1877 (repr. Hildesheim: Olms, 1969)
Σχόλια στην Ειρήνη	Holwerda, D., Scholia in Vespas, Pacem, Aves et Lysistratam, Groningen: Bouma, 1982
Σχόλια στις Εκκλησιάζουσες	Dübner, F., ό.π.
Σχόλια στις Θεσμοφοριάζουσες	Dübner, F., ό.π.
Σχόλια στην Λυσιστράτη	Dübner, F., ό.π.
Σχόλια στους Όρνιθες	Dübner, F., ό.π.
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΕΥΡΙΠΙΔΗ	
Σχόλια στον Ορέστη	Schwartz, E., Scholia in Euripidem, Berlin: Reimer, 1:1887 (repr. De Gruyter, 1966)
Σχόλια στις Φοίνισσες	Schwartz, E., ό.π.
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟ ΘΕΟΚΡΙΤΟ	Wendel, K., Scholia in Theocritum vetera, Leipzig: Teubner, 1914 (repr. Stuttgart, 1967)
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΙΣΟΚΡΑΤΗ	
Σχόλια στους Βίους	Dindorf, W., Scholia Graeca in Aeschinem et Isocratem, Oxford: Oxford University Press, 1852
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΛΟΥΚΙΑΝΟ	Rabe, H., Scholia in Lucianum, Leipzig: Teubner, 1906 (repr. Stuttgart, 1971)

ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΛΥΚΟΦΡΟΝΑ	Scheer, E., Lycophronis Alexandra, Berlin: Weidmann. 1958
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΟΜΗΡΟ	
Σχόλια στην Ιλιάδα (scholia vetera)	Erbse, H., Scholia Graeca in Homeri Iliadem, Berlin: De Gruyter, 1:1969, 2:1971, 3:1974, 4:1975, 5:1977, 7:1988
Σχόλια στην Ιλιάδα (scholia vetera et recentiora e cod. Genevensi gr. 44)	Nicole, J., Les scolies genevoises de l' Iliade, 1, Geneva: Georg, 1891 (repr. Hildesheim:Olms, 1966)
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΠΑΥΣΑΝΙΑ	Spiro, F., Pausanias-Scholien, Hermes 29 (1894)
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΠΙΝΔΑΡΟ	
Σχόλια στις Ωδές	Drachmann, A.B., Scholia vetera in Pindari carmina, Leipzig: Teubner, 1: 1903, 2:1910, 3:1927 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1:1969, 2:1967, 3:1966).
ΣΧΟΛΙΑ ΣΤΟΝ ΠΛΑΤΩΝΑ	
Σχόλια στον Αξίοχο	Hermann, K.F., Platonis dialogi secundum Thrasylli tetralogias dispositi, Leipzig: Teubner, 1902
ΣΩΣΙΦΑΝΗΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. TGF_1
ΤΖΕΤΖΗΣ	
Σχόλια στον Λυκόφρονα	Scheer, E., Lycophronis Alexandra, Berlin: Weidmann, 2: 1958
ΤΡΑΓΙΚΑ ΑΔΕΣΠΟΤΑ	
Αποσπάσματα	Βλ. $TrGF_2$
ΤΡΥΦΩΝ	
Αποσπάσματα	von Velsen, A., Tryphonis grammatici Alexandrini fragmenta, Berlin: Nikolaus, 1853 (repr. Amsterdam: Hakkert, 1965)
ΥΓΙΝΟΣ	
Fabulae	Marschall, P.K., Hygini Fabulae, Leipzig: Teubner, 1993 (repr. Stuttgart 1993)
ΥΜΝΟΙ ΟΜΗΡΙΚΟΙ	
Εις Διόνυσον	Allen, T.W., Halliday, W.R., Sikes, E.E., The Homeric hymns, Oxford: Clarendon Press, 1936^2
ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ ο ΝΕΟΤΕΡΟΣ	
Εικόνες	C.L. Kayser, Flavii Philostrati opera, Leipzig: Teubner, 1-2: 1871 (repr. Hildesheim: Olms, 1964)
ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ ο ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΣ	
Εικόνες	Benndorf, O., Schenkl, K., Philostrati majori imagines, Leipzig: Teubner, 1893

Φλάβιος ΦΙΛΟΣΤΡΑΤΟΣ	
Βίος Απολλωνίου	Kayser, C.L., Flavii Philostrati opera, Leipzig: Teubner, 1: 1870 (repr. Hildesheim: Olms, 1964)
Επιστολαί και διαλέξεις	Kayser, C.L., ό.π., 2: 1871 (repr. 1964)
ΦΙΛΟΧΩΡΟΣ	
αποσπάσματα	Βλ. FGrH
ΦΡΥΝΙΧΟΣ	
Αποσπάσματα	Βλ. $TrGF_1$
ΦΩΤΙΟΣ	
Βιβλιοθήκη	Henry, R., Photius. Bibliotheque, Paris: Les Belles Lettres, 1: 1959; 2: 1960; 3: 1962; 3: 1965; 5: 1967; 6: 1971; 7: 1974; 8:1977;
ΧΡΙΣΤΟΔΩΡΟΣ	
Εκφράσεις	Βλ. AG

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Οι βραχυγραφίες που ακολουθούν είναι οι βραχυγραφίες των περιοδικών, καταλόγων, λεξικών και εργασιών που χρησιμοποιούνται στις υποσημειώσεις των κεφαλαίων της παρούσας εργασίας. Στις περιπτώσεις εκείνες, όπου ο ίδιος ερευνητής έγραψε περισσότερες από μια εργασίες, με χρονολογική σειρά αναφέρονται πρώτα οι αυτόνομες εργασίες του και στη συνέχεια οι εργασίες του σε συνεργασία με άλλους ερευνητές

ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ, ΚΑΤΑΛΟΓΟΙ, ΣΕΙΡΕΣ

AA	Archäologischer Anzeiger
AAA	Αρχαιολογικά ανάλεκτα εξ Αθηνών
ActaAntHung	Acta antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae
ΑΔ	Αρχαιολογικόν Δελτίον
Addenda^2	Carpenter, T.H., Mannack, T., Mendonca, M., Beazley Addenda. Additional References to ABV, ARV^2 & Paralipomena, Oxford 1989
AdI	Annali dell' Instituto di corrispondenza archeologica
AE	Αρχαιολογική Εφημερίς
AJA	American Journal of Archaeology
AM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung
AnnAStorAnt	Annali di archeologia e storia antica. Istituto universitario orientale. Dipartimento di studi del mondo classico e del Mediterraneo antico
AntK	Antike Kunst
ArtAntMod	Arte antica e moderna
ARV^2	Beazley, J.D., Attic Red-Figure Vase-Painters, Oxford 1963^2
ASAtene	Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle missioni italiane in Oriente
AuA	Antike und Abendland
AW	Antike Welt. Zeitschrift für Archäologie und Kulturgeschichte
AZ	Archäologische Zeitung
BABesch	Bulletin antieke beschaving. Annual Papers of Classical Archaeology
BCH	Bulletin de correspondance hellénique
BdA	Bolletino d'arte
BdI	Bullettino dell'Instituto di correspondenza archeologica
BJb	Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseum in Bonn
ClAnt	Classical Antiquity
ClMediaev	Classica et mediaevalia. Revue danoise de philologie et d'histoire
ClQ	The Classical Quarterly
CRPétersbourg	Compts-rendu de la Commission impériale archéologique, St. Pétersbourg
CVA	Corpus vasorum antiquorum
EAA	Enciclopedia dell'Arte Antica
GaR	Greece and Rome
GettyMusJ	The J. Paul Getty Museum Journal
GRBS	Greek, Roman and Byzantine Studies
HarvStClPhil	Harvard Studies in Classical Philology
HarvTheolR	Harvard Theological Review
JdI	Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts
JHistColl	Journal of the History of Collections
JHS	Journal of Hellenic Studies
LCS	Trendall, A.D., The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily, Oxford 1967
LCS Suppl I	Trendall, A.D., The red-figured vases of Lucania, Campania and Sicily, Supplement I: London 1970

LIMC	Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae, I-VIII Aara-Zodiacus, Zürich/München 1981-1997
MEFRA	Mélanges de l'Ecole Française de Rome. Antiquité
MemAmAc	Memoirs of the American Academy in Rome
MetrMusStud	Metropolitan Museum Studies
ML	Roscher, W.H., Ausführliches Lexicon der griechischen und römischen Mythologie
MonInst	Monumenti inediti pubblicati dall'Istituto Archeologico
MüJb	Münchner Jahrbührer der bildenden Kunst
MuM	Münzen und Medaillen, AG. Basel. Kunstwerke der Antike
MusHelv	Museum Helveticum
Nsc	Notizie degli scavi di antichita
ÖJh	Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Instituts in Wien
OpRom	Opuscula Romana
Para	Beazley, J.D., Paralipomena. Additions to ABV and to ARV^2, Oxford 1971
RA	Revue archéologique
REA	Revue des études anciennes
RendPont	Rendiconti. Atti della Pontificia accademia romana di archeologia
Revista I.N.C.	Revista del Instituto Nacional de Cultura
RHistRel	Revue de l'histoire des religions
RhM	Rheinisches Museum für Philologie
RIA	Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte
RM	Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
RStCl	Rivista di studi classici
TransactAmPhilAss	Transanctions of the American Philological Association
VisRel	Visible Religion
WürzbJb	Würzburger Jahrbücher für die Altertumswissenschaft
WV	Wienner Vorlegeblätter
StCl	Studii clasice. Societatea de studii clasice din Republica socialistă România
UgaritF	Ugarit-Forschungen. Internationales Jahrbuch für die Altertums-kunde Syrien-Palästinas
ZPE	Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

ΕΡΓΑΣΙΕΣ

Aktseli (1996)	Aktseli, D., Altäre in der archaischen und klassischen Kunst. Untersuchungen zu Typologie und Ikonographie, Espelkamp 1996
Alfieri (1979)	Alfieri, N., Spina, Museo Archeologico Nazionale di Ferrara I: Bologna 1979
Alfieri-Arias (1958)	Alfieri, N., Arias, P.E., Hirmer, M., Spina, Firenze 1958
Alfieri-Arias (1960)	Alfieri, N., Arias, P.E., Spina. Guida al museo archeologico in Ferrara, Firenze 1960
Alfieri κ.ά. (1960-1961)	Alfieri, N., κ.ά., Mostra dell' Etruria Padana e della citta di Spina. Bologna, palazzo dell' archiginnasio 12.09-31.10.1960) I: Catalogo, Bologna 1961^2 II: Repertori, Bologna 1960
Alroth (1992)	Alroth, B., Changing Modes in the Representation of Cult Images, Hägg (1992), σ. 9-46
Alvarez-Ossorio (1910)	Alvarez-Ossorio, F., Vasos griegos etruscos é italogriegos que se conservan en el Museo Arqueologico Nacional, Madrid 1910
Amyx (1958)	Amyx, D.A., The Attic Stelai, Hesperia 27 (1958), σ. 163-310

Andreassi (1996)	Andreassi, G., Jatta di Ruvo: La famiglia, la collezione, il Museo Nazionale, Bari 1996
Andreassi-Cassano (1996)	Andreassi, G., Cassano, R., Jatta, G., Catalogo del Museo Jatta con breve spiegazione dei monumenti da servir di guida ai curiosi, Napoli 1869, Bari 1996 (επανεκτύπωση)
Arafat (1990)	Arafat, K., Classical Zeus. A study in art and literature, Oxford 1990
Arias (1955)	Arias, P.E., Dalle necropoli di Spina. La tomba 136 di Valle Pega, RIA 4 (1955), σ. 95-178
Arias (1963)	Arias P.E., Storia della ceramica di eta arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di eta arcaica e classica, Torino 1963
Arias-Alfieri (1955)	Arias, P.E., Alfieri, N., Il Museo Archeologico di Ferrara, Ferrara 1955
Arias-Hirmer (1960)	Arias, P.E., Hirmer, M., Tausend Jahre Griechische Vasenkunst, München 1960
Arias-Hirmer-Shefton (1962)	Arias, P.E., Hirmer, M., Shefton, B., A History of Greek Vase Painting, London 1962
Arrigoni (1977)	Arrigoni, G., Atalante e il cinghiale bianco, Scripta Philologa I (1977), σ. 9-47
Arrigoni (1985)	Arrigoni, G. (εκδ.), Le Donne in Grecia, Roma-Bari 1985
Arrigoni (1985α)	Arrigoni G., Donne e sport nel Mondo Greco στο Arrigoni (1985), σ. 55-201
Aurigemma (1935)	Aurigemma, S., Il R. Museo di Spina, Ferrara 1935
Aurigemma (1960-1965)	Aurigemma, S., La necropoli di Spina in Valle Trebba I: Roma 1960 II: Roma 1965
Aurigemma-Alfieri (1957)	Aurigemma, S., Alfieri, N., Il Museo Archeologico di Spina in Ferrara, Roma 1957
Avagianou (1991)	Avagianou, A., Sacred marriage in the rituals of Greek religion, Bern 1991
Baldoni (1993)	Baldoni, D. (εκδ.), Due donne dell' Italia antica: Corredi da Spina e Forentum. Comacchio, Palazzo Bellini 17.7.1993-30.9.1994, Limena (Padova) 1993
Barringer (1996)	Barringer, J.M., Atalanta as model: The hunter and the hunted, ClAnt 15 (1996), σ. 53-74
Barron (1972)	Barron, J.P., New Light on Old Walls: The Murals of the Theseion, JHS 92 (1972), σ. 20-45
Bažant (1981)	Bažant, J., Studies on the use and decoration of Athenian vases, Praha 1981
Beazley (1927)	Beazley, J.D., Some Inscriptions on Attic Vases, AJA 31 (1927), σ. 345-353
Beazley (1939)	Beazley, J.D., Excavations at Al Mina, Sueidia iii. The red-figured Vases, JHS 59 (1939), σ. 1-44
Beazley (1941)	Beazley, J.D., Some Inscriptions on Vases, IV, AJA 45 (1941), σ. 593-602
Beazley (1947)	Beazley, J.D., Etruscan Vase-painting, Oxford 1947
Beazley (1954)	Beazley, J.D., Attic Vase Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston 1954
Beck (1975)	Beck F.A.G., Album of Greek Education, The Greeks at school at Play, Sydney 1975
Beckel κ.ά. (1983)	Beckel, G., Froning, H., Simon, E., Werke der Antike im Martin-von-Wagner Museum der Universität Würzburg, Mainz 1983
Bemmann (1994)	Bemmann, K., Das Füllhorn in der griechischen Kunst, Frankfurt 1994
Benndorf (1883)	Benndorf, O., Griechische und sizilische Vasenbilder, Berlin 1883

Benndorf (1899) — Benndorf, O., Über den Ursprung der Giebelakroterien, ÖJh 2 (1899), σ. 1-51

Bérard (1974) — Bérard, C., Anodoi, Essai sur l'imagerie des passages chthoniens, Rome 1974

Bérard (1986) — Bérard, C., L'impossible femme athlete, AnnAStorAnt 8 (1986), σ. 195-202

Bérard κ.ά. (1987) — Bérard, C., Bron, C., Pomari, A., (εκδ.), Images et sociétés en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse. Actes du Colloque international, Lausanne 8-11 février 1984, Lausanne 1987

Bérard (1988) — Bérard, C., La chasseresse traquée. Cynégétique et erotique, Kanon (1988), σ. 280-284

Berti (1975) — Berti, F., Poseidon ed Amymone. Un mosaico romano di Chania, ASAtene 34-35, 1972-73 (1975), σ. 451-465

Berti (1991) — Berti, F., Dionysos: mito e mistero: Atti del convegno internazionale, Comacchio 3-5.11.1989, Comacchio 1991

Berti-Gasparri (1989) — Berti, F., Gasparri, C., Dionysos: mito e mistero. Comacchio, Palazzo Bellini 7.3-17.12.1989, Bologna 1989

Berti-Guzzo (1993) — Berti, F., Guzzo, P.G., Spina. Storia di una citta tra Greci ed Etruschi, Ferrara-Castelli Estense 26.9.1993-15.3.1994, Ferrara 1993

Bieber (1917) — Bieber, M., Die Herkunft des tragischen Kostüms, JdI 32 (1917), σ. 15-104

Bieber (1920) — Bieber, M., Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum, Berlin-Leipzig 1920

Bieber (1961) — Bieber, M., The History of the Greek and Roman Theater, Princeton 1961[2]

Birchall-Corbett (1974) — Birchall A., Corbett P.E., Greek Gods and Heroes, London 1974

Blech (1982) — Blech, M., Studien zum Kranz bei den Griechen, Berlin/N.Y. 1982

Bloch (1895) — Bloch, L., Griechischer Wandschmuck, München 1895

Blondé -Perreault (1992) — Blondé, F., Perreault, J.Y., (εκδ.), Les ateliers de potiers dans le monde grec aux époques géométrique, archaïque et classique. Actes de la table ronde organisée à l'Ecole française d' Athènes, 2 et 3 octobre 1987, Athènes 1992

Boardman (1966) — Boardman, J., Dörig, H., Fuchs, W., Hirmer, M., Die griechische Kunst, München 1966

Boardman (1972) — Boardman, J., Herakles, Peisistratos and Sons, RA 1972, σ. 57-72

Boardman (1980) — Boardman, J., The Greeks overseas. Their early colonies and trade, London 1980[2]

Boardman (1986) — Boardman, J., Herakles in Extremis, Böhr-Martini (1986), 127-132

Boardman (1989) — Boardman, J., Athenian red figure vases. The classical Period. A Handbook, London 1989

Boardman (1993) — Boardman, J., Ελληνική Πλαστική: Κλασσική Περίοδος, Αθήνα 1993[2]

Böhr (1997) — Böhr, E., A Rare Bird on Greek Vases: The Wryneck, Oakley κ.ά. (1997), σ. 109-123

Böhr-Martini (1986) — Böhr, E., Martini, W., (εκδ.), Studien zur Mythologie und Vasenmalerei. Konrad Schauenburg zum 65. Geburtstag am 16. April 1986, Mainz 1986

Bonnet-Jourdain-Annequin (1992)	Bonnet, C., Jourdain-Annequin, C., (εκδ.), Héraclès: d'une rive à l'autre de la Méditerranée. Bilan et perspectives. Actes de la table ronde, 15-16 septembre 1989 à l'occasion du Cinquantenaire de l'Academia Belgica, en Hommage à Franz Cumont, son premier President, Bruxelles-Rome 1992
Bookidis (1990)	Bookidis, N., Ritual Dining in the Sanctuary of Demeter and Kore at Corinth: Some Questions, Murray (1990), σ. 86-94
Boulter (1980)	Boulter, C.G, Fifth-Century Attic Red Figure at Corinth, Hesperia 49 (1980), σ. 295-306
Bremmer (1984)	Bremmer, J., Greek Maenadism Reconsidered, ZPE 55 (1984), σ. 267-284
Bremmer (1987)	Bremmer, J., Interpretations of Greek Mythology, London 1987
Bremmer (1987a)	Bremmer, J., La plasticité du mythe: Mélèagre dans la poesie homerique, Calame (1988), σ. 37-56
Bremmer (1990)	Bremmer, J., Adolescents, Symposion, and Pederasty, Murray (1990), σ. 135-148
Brijder (1985)	Brijder, H., (εκδ.), Proceedings of the Symposium "Ancient Greek and Related Pottery", Amsterdam 12-15 April 1984, Amsterdam 1985
Brommer (1938-1939)	Brommer, F., Amymone, AM 63-64 (1938-1939), σ. 171-176
Brommer (1959)	Brommer, F., Satyrspiele. Bilder griechischer Vasen, Berlin 1959[2]
Brommer (1963)	Brommer, F., Die Skulpturen der Parthenon-Giebel, Mainz am Rhein 1963
Brommer (1967)	Brommer, F., Die Metopen des Parthenon, Mainz am Rhein 1967
Brommer (1973)	Brommer, F., Vasenlisten zur griechischen Heldensage, Marburg 1973[3]
Brommer (1977)	Brommer, F., Der Parthenonfries, Mainz am Rhein 1977
Brommer (1979)	Brommer, F., Herakles. Die zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur, Köln-Wien 1979[4]
Brommer (1982)	Brommer, F., Theseus. Die Taten des griechischen Heldes in der antiken Kunst und Literatur, Darmstadt 1982
Brommer (1989)	Brommer, F., Antike Tänze, AA 1989, σ. 483-494
Burkert (1977)	Burkert, W., Griechische Religion der archaischen und klassischen Epoche, Stuttgart 1977
Burkert (1983)	Burkert, W., Homo Necans: The Anthropology of Ancient Greek Sacrificial Ritual and Myth, Berkeley 1983
Burn (1987)	Burn, L., The Meidias Painter, Oxford 1987
Burn (1991)	Burn, L., A Dinoid Volute-krater by the Meleager painter: An Attic Vase in the South Italian Manner, Greek Vases in the J.Paul Getty Museum 4 (1991), σ. 107-130
Buschor (1954)	Buschor, E., Bilderwelt griechischer Töpfer, München 1954
Γιαλούρης (1994)	Γιαλούρης, Ν., Αρχαία Γλυπτά, Αθήνα 1994
Cahn-Simon (1980)	Cahn, H.A., Simon, E. (εκδ.), Tainia. Roland Hampe zum 70. Geburtstag am 2. Dezember 1978, Mainz 1980
Calame (1988)	Calame C., (εκδ.), Métamorphoses du mythe en Grèce antique, Genève 1988

Campenon (1994)	Campenon, C., La céramique attique à figures rouges autour de 400 avant J.C. Les principales formes, évolution et production, Paris 1994
Cambitoglou (1955)	Cambitoglou, A., Three Attic Vases in the Museum of Valletta, JHS 75 (1955), σ. 7-8
Carabatea (1997)	Carabatea, M., Herakles and a "Man in Need?", Palagia (1997), σ. 131-143
Carpenter (1986)	Carpenter, T.H., Dionysian Imagery in Archaic Greek Art, Oxford 1986
Carpenter (1993)	Carpenter, T.H., On the Beardless Dionysus, Carpenter-Faraone (1993), σ. 185-206
Carpenter (1995)	Carpenter, T.H., A Symposion of Gods, Murray-Tecusan (1995), σ. 145-163
Carpenter (1997)	Carpenter, T.H., Dionysian Imagery in Fifth-Century Athens, Oxford 1997
Carpenter-Faraone (1993)	Carpenter, T., Faraone, C., (εκδ.), Masks of Dionysus, Ithaka/New York 1993
Caylus (1752-1767)	Caylus, Comte de, Recueil d'antiquités egyptiennes, étrusques, grecques et romaines, Paris 1752-1767
Clairmont (1993)	Clairmont, Chr., Classical Attic Tombstones, Kilchberg 1993
de Cazanove (1986)	de Cazanove, O., (εκδ.), L'association dionysiaque dans les sociétés anciennes. Actes de la Table Ronde organisée par l'Ecole française de Rome, Rome, 24-25 mai 1984, Roma 1986
de Cesare (1997)	de Cesare, M., Le statue in immagine: Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca, Roma 1997
Christiansen (1988)	Christiansen, J., (εκδ.), Proccedings of the 3rd Symposium of Ancient Greek and related pottery, Copenhagen 31.8-4.9.1987, Copenhagen 1988
Christopoulou-Mortoja (1964)	Christopoulou-Mortoja, E., Darstellungen des Dionysos in der schwarzfigurigen Vasenmalerei, Berlin 1964
Clement (1955)	Clement, P.A., Geryon and others in Los Angeles, Hesperia 24 (1955), σ. 1-24
Collignon (1878)	Collignon, M., Catalogue des vases peints du musée de la societè archeologigue d' Athènes, Paris 1878
Collignon-Couve (1902)	Collignon, M., Couve, L., Catalogue des vases peints du musèe national d' Athènes, Paris 1902
Connor (1981)	Connor, PJ., Replicas in Greek vase-Painting. The work of the Painter of Louvre F 6, BABesch 56 (1981), σ. 37-42
Cook (1914-1940)	Cook, A.B., Zeus, Cambridge 1914-1940
Cook (1994)	Cook, R., Ελληνική Αγγειογραφία, Αθήνα 1994[3]
Cooper-Harris (1990)	Cooper, F., Morris, S., Dining in Round Buildings, Murray (1990), σ. 66-85
Corbett (1949)	Corbett, P.E., Appendix to Attic Pottery of the later fifth century: ΦΥΛΗΙ ΝΙΚΩΣΗΙ ΒΟΥΣ, Hesperia 18 (1949), σ. 346-351
Corbett (1960)	Corbett, P.E., The Burgon and Blacas Tombs, JHS 80 (1960), σ. 52-60
Cremer (1981)	Cremer, M., Zur Deutung des jüngeren Korfu-Giebels, AA 1981, σ. 317-328
Cristofani (1981)	Cristofani, M., (εκδ.), Gli Etruschi in Maremma. Popolamento e attivita produttive, Milano 1981
Cropp-Fick (1985)	Cropp, M., Fick, G., Resolutions and Chronology in Euripides: the fragmentary tragedies, London 1985 [BICS Suppl. 43]
Curtius (1928)	Curtius, L., Sardanapal, Archäologisches Jahrbuch 43 (1928), σ. 281-297

Daltrop (1966)	Daltrop, G , Die Kalydonische Jagd in der Antike, Hamburg-Berlin 1966
D Amicis (1997)	D΄Amicis A , L΄Apoteosi di Eracle, D΄Amicis κ ά (1997), σ 123-138
D΄Amicis κ α (1997)	D Amicis, A , Giboni, G , Lippolis, E , Maruggi, G A , Masiello, L , Catalogo del Museo nazionale archeologico di Taranto, I,3 Atleti e guerrieri Tradizioni aristocratiche a Taranto tra VI e V secolo a C Catalogo della mostra Taranto, Museo nazionale archeologico, 9 aprile 1994, Taranto 1997
Daremberg-Saglio (1877-1919)	Dictionnaire des antiquités grecques et romaines Ouvrage redige sous la direction de Ch Daremberg et E Saglio, Paris 1877-1919
Deffner (1924)	Deffner, M , Αρχαίοι αμφορείς εκ της εν Δεκελεία επαυλεως, ΑΕ 1924, σ 102-118
Deffner (1927-1928)	Deffner, M , Εξηγησις παραστάσεων επί ερυθρομόρφου αμφορέως του αρχαιολογικου μουσείου της Βιέννης, ΑΕ 1927-1928, σ 177-181
Denoyelle (1997)	Denoyelle, M , Le cratere des Niobides, Paris 1997
Dentzer (1982)	Dentzer, J M , Le motif du banquet couché dans le Proche-Orient et le monde grec du VIIe au IVe siècle av J C , Rome 1982
Descoeudres (1990)	Descoeudres, J P (εκδ), ΕΥΜΟΥΣΙΑ Ceramic and Iconographic Studies in Honour of Alexander Cambitoglou, Sydney 1990
Detienne (1970)	Detienne, M , L΄olivier, un mythe politico-religieux, RHistRel 3 (1970), σ 5-23
Detienne (1988)	Detienne, M , Les Danaides entre elles ou la violence fondatrice du mariage, Arethusa 21 (1988), σ 159-175
Deubner (1932)	Deubner, A , Attische Feste, Berlin 1932
Diehl (1964)	Diehl, E , Die Hydria Formgeschichte und Verwendung im Kult des Altertums, Mainz 1964
Dihle (1994)	Dihle, A , A History of Greek Literature from Homer to the Hellenistic Period, London/New York 1994 (μτφρ C Krojzl)
Dodds (1951)	Dodds, E R , Die Griechen und das Irrationale, Berkeley 1951
Dover (1978)	Dover, K J , Greek Homosexuality, London 1978
Δρουγου (1982)	Δρούγου, Σ , Ερυθρόμορφος κρατήρας του 4ου π Χ αιώνα από τη Βέροια Ο Ζωγράφος της Toya, ΑΕ 1982, σ 85-98
Dubois-Maisonneuve (1817)	Dubois-Maisonneuve, Introduction a l΄étude des vases antiques, Paris 1817
Ducati (1909)	Ducati, P , Vasi dipinti nello stile del ceramista Midia, Roma 1909
Dunbabin (1962)	Dunbabin, T J , Perachora The Sanctuaries of Hera Akraia and Limenia, Oxford 1962
Durand (1986)	Durand, J L , Sacrifice et labour en Grece ancienne, essai d΄ anthropologie religieuse, Paris-Rome 1986
Durand-Lissarague (1980)	Durand, J L , Lissarague, F , Un lieu d΄image? L΄espace du louténon, Hephaistos 2 (1980), σ 89-106
Eckstein (1956)	Eckstein, F , Athletenhauben, RM 63 (1956), σ 90-95
Eichler (1926)	Eichler, F , Fuhrer durch die Antikensammlung, Wien 1926
Fedeli κ ά (1993)	Fedeli, F , Galiberti, A , Romualdi, A , (εκδ), Populonia e il suo territorio, profilo storico-archeologico, Firenze 1993
Fehr (1971)	Fehr, B , Orientalische und griechische Gelage, Bonn 1971

Finley (1973)	Finley, M.I., Problèmes de la terre en Grèce ancienne, Paris 1973
Folsom (1976)	Folsom R.S., Attic Red-Figured Pottery, Park Ridge 1976
Frickenhaus (1911)	Frickenhaus, A., Das Herakleion von Melite, AM 36 (1911), σ. 113-144
Frickenhaus (1912)	Frickenhaus, A., Lenäenvasen, Berlin 1912
Froning (1971)	Froning, H., Dithyrambos und Vasenmalerei in Athen, Würzburg 1971
Froning (1975)	Froning, H., Herakles und Dionysos auf einer Schale des 4. Jhs.v.Chr. in Würzburg, WürzbJb 1 (1975), σ. 201-208
Furtwängler (1883-1887)	Furtwängler, A., La collection Sabouroff, Berlin 1883-1887
Furtwängler (1904-1932)	Furtwängler, A., Reichhold, K., Griechische Vasenmalerei, München 1904-1932
Galiart (1910)	Galiart, L., Beiträge zur Mythologie bei Bakchylides: die Meleagrossage, die Herakles-Deianeirasage, die Zeus-Iosage, Freiburg i.d. Sch. 1910
Garcia y Bellido (1948)	Garcia y Bellido, A., Hispania Graeca, Barcelona 1948
Garezou (1997)	Garezou, M.X., Whitebait or Pottery? A Case of an Attic Import in Fourth-Century Boeotia, Oakley κ.ά. (1997), σ. 371-384
Gerhard (1845)	Gerhard E., Apulische Vasenbilder des königlichen Museums zu Berlin, Berlin 1845
Geyer (1996)	Geyer, A., (εκδ.), Der Jenaer Maler: eine Töpferwerkstatt im klassischen Athen; Fragmente attischer Trinkschalen aus dem Besitz der Friedrich-Schiller-Universität Jena; Stadtmuseum Göhre in Jena vom 11.4 bis 26.5.1996, Wiesbaden 1996 [Κατάλογος έκθεσης]
Ghali-Kahil (1955)	Ghali-Kahil, L., Les enlèvements et le retour d'Hélène dans les textes et les documents figurés, Paris 1955
Ghali-Kahil κ.ά. (1986)	Ghali-Kahil, L., Auge, C., Linant de Bellefonts, P., Iconographie classique et identités regionales, Paris 26 et 27 mai 1983, Athènes-Paris 1986
Ghiandoni (1991)	Ghiandoni, O., La lekanis della tomba 268 A di Valle Pega a Spina: analisi preliminare de un' inedita iconografia dionisiaca, Berti (1991), σ. 71-76
Gill (1986)	Gill, D.W.J., Classical Greek fictile imitations of precious metal vases, Vickers (1986β), σ. 9-30
Götze (1938)	Götze, H., Die attischen Dreifigurenreliefs, RM 1938, σ. 189-280
Goldman (1940)	Goldman, H., The Acropolis of Halae, Hesperia 9 (1940), σ. 381-514
Gossel-Raeck (1990)	Gossel-Raeck, B., Das Symposion-ein Beispiel, Vierneisel-Kaeser (1990), σ. 216-221
Govi (1982)	Govi, G., Vitali, D., (εκδ.), Il Museo Civico Archeologico di Bologna, Bologna 1982
Graham (1950)	Graham, J. W., Royal Ontario museum of Archaeology. Black-Figure- and Red-Figure Greek Pottery, Toronto 1950
Green (1982)	Green, J.R., Dedications of Masks, RA 1982 (1982), σ. 237-248
Greifenhagen (1939)	Greifenhagen, A., Griechische Vasen auf Bildnissen der Zeit Winckelmanns und des Klassizismus, Göttingen 1939
Greifenhagen (1957)	Greifenhagen, A., Griechische Eroten, Berlin 1957
Greifenhagen (1960)	Greifenhagen, A., Antike Kunstwerke, Berlin 1960

Grünhagen (1948)	Grünhagen, W., Archäologisches Institut der Universität Erlangen: Antike Originalarbeiten der Kunstsammlung des Instituts, Nürnberg 1948
Grütter (1997)	Grütter, H.T., Die athenische Demokratie als Denkmal und Monument: Überlegungen zur politischen Ikonographie im 5. Jahrhundert v.Chr., Eder, W., Hölkeskamp, K.J. (εκδ.), Volk und Verfassung im vorhellenistischen Griechenland, Beiträge auf dem Symposium zu Ehren von Karl-Wilhelm Welwei in Bochum, 1-2.3.1996, Stuttgart 1997, σ. 113-132
Güntner-Simon (1997)	Güntner, G., Simon, E. (εκδ.), Mythen und Menschen: Griechische Vasenkunst aus einer deutschen Privatsammlung. Antikenmuseum des Martin-von-Wagner-Museums, Würzburg 1.7.-28.9.1997, Mainz 1997 [Κατάλογος έκθεσης]
Hägg (1992)	Hägg, R., (εκδ.), The Iconography of Greek Cult in the Archaic and Classical Periods: Proccedings of the First International Seminar on Ancient Greek Cult, Athens 1992
Hägg (1994)	Hägg, R., (εκδ.), Ancient Greek Cult Practice from the Epigraphical Evidence: Proccedings of the Second International Seminar on Ancient Greek Cult, organised by the Swedish Institute at Athens, 22-24 November 1991, Stockholm 1994
Hahland (1930)	Hahland, W., Vasen um Meidias, Berlin 1930
Hahland (1931)	Hahland. W., Studien zur attischen Vasenmalerei um 400 v. Chr., Marburg 1931
Halm-Tisserant (1993)	Halm-Tisserant, M., Cannibalisme et immortalité. L'enfant dans le chaudron en Grèce ancienne, Paris 1993
Hamilton (1992)	Hamilton, R., Choes and Anthesteria: Athenian Iconography and Ritual, Ann Arbor 1992
d'Hancarville (1766-1767)	d'Hancarville, P. F., Hugues Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton, Neaples 1766-1767
Harrison (1903)	Harrison, J.E., Prolegomena to the Study of Greek Religion, Cambridge 1903
Harrison (1912)	Harrison, J.E., Themis, Cambridge 1912
Harrison (1967)	Harrison, E.B., Athena and Athens in the east pediment of the Parthenon, AJA 71 (1967), σ. 27-58
Havelock (1965)	Havelock, C.M., The Archaic as Survival versus the Archaistic as a New Style, AJA 69 (1965), σ. 331-340
Hayashi (1992)	Hayashi, T., Bedeutung und Wandel des Triptolemosbildes vom 6.-4. Jh. v.Chr. Religions-historische und typologische Untersuchungen, Würbzurg 1992
Hedreen (1992)	Hedreen, G., Silens in Attic Black-figure Vase-painting: Myth and Performance, Michigan 1992
Hedreen (1994)	Hedreen, G., Silens, Nymphs, and Maenads, JHS 114 (1994), σ. 47-69
Heimberg (1968)	Heimberg, U., Das Bild des Poseidon in der griechischen Vasenmalerei, Freiburg 1968
Heinrichs (1987)	Heinrichs, A., Myth Visualized: Dionysos and His Circle in Sixth Century Attic Vase Painting, Papers on the Amasis Painter and His World, Malibu 1987, σ. 92-124
Henrichs (1978)	Henrichs, A., Greek Maenadism from Olympias to Messalina, HSCP 82 (1978), σ. 121-160
Herbert (1977)	Herbert, S., The Red-Figure Pottery, Corinth VII, Part IV, Princeton 1977

Herrmann (1988)	Herrmann, J.J. (εκδ.), In the Shadow of the Acropolis. Popular and Private art in the 4th century Athens, Utah Museum of Fine Arts, University of Utah, 1988-1990, Utah 1988[2] [Κατάλογος έκθεσης]
Hill (1945)	Hill, D.K., The Danse in Classical Times, Baltimore 1945
Hitzl (1982)	Hitzl, K., Die Entstehung und Entwicklung des Volutenkraters von den frühesten Anfängen bis zur Ausprägung des kanonischen Stils in der attisch schwarzfigurigen Vasenmalerei, Frankfurt am Main 1982
Höckmann-Krug (1977)	Höckmann, U., Krug, A. (εκδ.), Festschrift für Frank Brommer, Mainz 1977
Höpfner-Schwandner (1994)	Höpfner, W., Schwandner, E.L., Haus und Stadt im klassischen Griechenland, München/Berlin 1994[2]
Hoffmann (1961)	Hoffmann, H., The Persian Origin of Attic Rhyta, AntK 4.1 (1961), σ. 21-29
Holwerda (1936)	Holwerda, J.H., Het laat-Grieksche en Romeinsche Gebruiksaardewerk uit het Middellandsche Zee-gebied in het Rijksmuseum van Oudheden te Leiden, Leiden 1936
Hood (1976)	Hood, R.G., Greek Vases in the University of Tasmania, a short Guide, Hobart 1976[2]
Hood (1982)	Hood, R.G., Greek Vases in the University of Tasmania, John Elliott Classics Museum. A short Guide, Hobart 1982[3]
Hooker (1950)	Hooker, M.E., The sanctuary and altar of Chryse in attic red-figure vase-paintings of the late fifth and early fourth centuries B.C., JHS 70 (1950), σ. 35-41
van Hoorn (1951)	van Hoorn, J., Choes and Anthesteria, Leiden-Brill 1951
Hurschmann (1985)	Hurschmann, R., Symposienszenen auf unteritalischen Vasen, Würzburg 1985
Immerwahr (1990)	Immerwahr, H.R., Attic Script: a Survey, Oxford 1990
Inghirami (1852)	Inghirami, F., Pitture di vasi etruschi, Fiesole 1852[2]
Isler-Seiterle (1973)	Isler, H.P., Seiterle, G. (εκδ.), Zur griechischen Kunst. Festschrift für Hansjörg Bloesch zum sechzigsten Geburtstag, Bern 1973
Jacobstahl (1912)	Jacobstahl, P., Aus dem Archäologischen Institut der Universität Göttingen: I. Göttinger Vasen. Nebst einer Abhandlung ΣΥΜΠΟΣΙΑΚΑ, Berlin 1912
Jacobstahl (1927)	Jacobstahl, P., Ornamente griechischer Vasen, Berlin 1927
Jahn (1858)	Jahn, O., Frauen mit und auf Schwänen. Leda. Aphrodite. Kyrene. Der Schwan der Wasser- und Luft-Gottheiten, AZ 1858, σ. 229-244
Jenkins-Sloan (1996)	Jenkins, I., Sloan, K., Vases and Volcanoes, Sir William Hamilton and his Collection, London 1996
Johnston (1973)	Johnston, A.W., A catalogue of Greek Vases in Public Collections in Ireland, Proccedings of the Royal Irish Academy 73 (1973), σ. 339-506
Johnston (1979)	Johnston, A.W., Trademarks on Greek Vases, London 1979
Kaempf-Dimitriadou (1979)	Kaempf-Dimitriadou, S., Die Liebe der Götter in der attischen Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr., Basel 1979
Κακριδής (1986)	Κακριδής, I., Ελληνική Μυθολογία, Αθήνα 1986
Kanowski (1984)	Kanowski, M.G., Containers of Classical Greece. A Handbook of Shapes, Queensland 1984

Καρούζος (1981)	Καρούζος, Χ., Ανθολόγημα Θησαυρών του Εθνικού Μουσείου Χρήστου και Σέμνης Καρούζου, Αθήνα 1981
Καρούζου (1964)	Καρούζου, Σ., "Ήρωες αγνοί" σ' έναν αττικό κρατήρα, ΑΔ 19(Α) 1964, σ. 1-16
Καρούζου (1967)	Καρούζου, Σ., Εθνικόν Αρχαιολογικό Μουσείον, Συλλογή γλυπτών. Περιγραφικός Κατάλογος, Αθήναι 1967
Karouzou (1971)	Karouzou, S., Une tombe de Tanagra, BCH 95 (1971), σ. 109-145
Καρούζου (1979)	Καρούζου, Σ., Nationalmuseum: Illustrierter Führer durch das Museum, Athen 1979
Katz (1910)	Katz, R., Werke klassischer Kunst zum Studium der bildenden Kunste der Griechen und Römer, Stuttgart 1910
Kerenyi (1976)	Kerenyi, K., Dionysos. Urbild des unzerstörbaren Lebens, München 1976
Keuls (1985)	Keuls, E.C., The Reign of the Phallus. Sexual politics in ancient Athens, New York 1985
Kleiner (1972)	Kleiner, F.S., A Reconstruction of the Painting from the circle of Polygnotos, AntK 15 (1972), σ. 7-19
Knigge (1975)	Knigge, U., Aison, der Meidiasmaler? Zu einer rotfigurigen Oinochoe aus dem Kerameikos, AM 90 (1975), σ. 123-143
Kopcke-Moore (1979)	Kopcke, G., Moore, M., Studies in classical art and archaeology. A tribute to P.H. von Blanckenhagen, Locust Valley/New York 1979
Kossatz-Deissmann (1978)	Kossatz-Deissmann, A., Dramen des Aischylos auf Westgriechischen Vasen, Mainz 1978
Kraiker (1958)	Kraiker, W., Die Malerei der Griechen, Stuttgart 1958
Kron (1976)	Kron, U., Die zehn attischen Phylenheroen. Geschichte, Mythos, Kult und Darstellungen, Berlin 1976
Kron (1992)	Kron, U., Frauenfeste in Demeterheiligtümern. Das Thesmophorion von Bitalemi. Eine archäologische Fallstudie, AA 1992, σ. 611-650
Kurtz-Sparkes (1982)	Kurtz, D., Sparkes, B., (1982), The eye of Greece. Studies in the Art of Athens, Cambridge 1982
La Borde (1813-1828)	La Borde, Al. de, Collection des vases grecs de Mr. le Comte de Lamberg, Paris 1813-1828
Langlotz (1932)	Langlotz, E., Griechische Vasen in Würzburg, München 1932
Langlotz (1954)	Langlotz, E., Aphrodite in den Gärten, Heidelberg 1954
Langlotz-Langlotz (1925-1933)	Langlotz G., Langlotz E., Die antiken Vasen von der Akropolis zu Athen, Berlin 1925-1933
Laurens (1987)	Laurens, A.F., Identification d'Hébé? Le nom, l'un et le multiple, Bérard κ.ά. (1987), σ. 59-72
Laurens (1989)	Laurens, A.F., (εκδ.), Entre hommes et dieux. Le convive, le héros, le prophète, Actes de l'ATP sur les Polythéismes, Montpellier 1984-1986, Besançon-Paris 1989
Laurens (1992)	Laurens, A.F., Herakles at Feast in Attic Art: a Mythical or Cultic Iconography?, Hägg (1992), σ. 85-106
Lefkowitz (1995)	Lefkowitz, M.R., Die letzten Stunden des Parthenos, Reeder (1995), σ. 32-37
Lenormant-Witte (1837-1861)	Lenormant, C., Witte, J. de, Elite des monuments ceramographiques, Paris 1837-1861

Lepke (1930)	Werke antiker Kleinkunst. Versteigerung Rudolph Lepke, Berlin 12.11.1930
Leroux (1912)	Leroux, G., Vases grecs et italo-grecs du Musée Archéologique de Madrid, Paris 1912
Ley (1990)	Ley, A., Atalante - Von der Athletin zur Liebhaberin. Ein Beitrag zum Rezeptionswandel eines mythologischen Themas auf Vasen des 6.-4. Jhs. v.Chr., Nikephoros 3 (1990), σ. 31-72
Lezzi-Hafter (1973)	Lezzi-Hafter, A., Eriphyle, Zur griechischen Kunst, Isler-Seiterle (1973), σ. 71-73
Lezzi-Hafter (1988)	Lezzi-Hafter, A., Der Eretria-Maler: Werke und Weggefährten, Mainz am Rhein 1988
Lezzi-Hafter-Zindel (1991)	Lezzi-Hafter, A., Zindel, C., Dionysos. Mythos und Mysterien. Vasen aus Spina. Zürich, Archäologische Sammlung der Universität, 15.1-29.3.1992, Kilchberg/Zürich 1991
Libertini (1930)	Libertini, G., Il Museo Biscari, Milano 1930
Licht (1925-1928)	Licht, H., Sittengeschichte Griechenlands, Dresden-Zürich 1925-1928
Lippolis (1994)	Lippolis, E. (εκδ.), Catalogo del Museo Nazionale Archeologico di Taranto. III, 1: Taranto la necropoli: Aspetti e problemi della documentazione archeologica tra VII e I sec. a.C., Taranto 1994
Lissarague (1987)	Lissarague, F., Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec, Paris 1987
Lissarague (1990)	Lissarague, F., Around the Krater: An Aspect of Banquet Imagery, Murray (1990), σ. 196-209
Lissarague-Thelamon (1983)	Lissarague, F., Thelamon, F., (εκδ.), Images et céramique grecque, Actes du Colloque de Rouen, 25-26 novembre 1982, Rouen 1983
Loucas (1992)	Loucas, I., Meaning and Place of the Cult Scene on the Ferrara Krater T 128, Hägg (1992), σ. 73-83
de Lucia Brolli (1991)	de Lucia Brolli, M.A., Civita Castellana: Il Museo Archeologico dell' Agro Falisco, Roma 1991
Lücken (1921)	Lücken, G. von, Griechische Vasenbilder, Berlin 1921
Lullies (1955)	Lullies, R., Eine Sammlung griechischer Kleinkunst, München 1955
Lyons (1992)	Lyons, C.L., The Museo Mastrilli and the culture of collecting in Naples, 1700-1755, JhistColl 4 (1992), σ. 1-26
Malmberg (1910)	Malmberg, V.K., Felsberg, E.R., Antichiya vazi i terrakotti, Yuriev 1910
Μανακίδου (1994)	Μανακίδου, Ε., Παραστάσεις με άρματα (8ος - 5ος αι. π.Χ.). Παρατηρήσεις στην εικονογραφία τους, Θεσσαλονίκη 1994
Μανακίδου (1997)	Μανακίδου, Ε., Ιστορημένα υφάσματα: μια κατηγορία μικρογραφικών παραστάσεων πάνω σε αττικά αγγεία, Oakley κ.ά. (1997), σ. 297-308
Massei (1973)	Massei, L., Le ceramiche del pittore Shuvalov rinvenute a Spina, Mélanges Rome 85 (1973), σ. 437-481
Massei (1978)	Massei, L., Gli askoi a figure rosse nei corredi funerari delle necropoli di Spina, Milano 1978
Matheson (1995)	Matheson, S.B., Polygnotos and Vase Painting in Classical Athens, Madison/Wisconsin 1995
McNally (1978)	McNally, S., The Maenad in Early Greek Art, Arethusa 11 (1978), σ. 101-136
McPhee (1973)	McPhee, I., Attic Vase-Painters of the late 5th century B.C., Michigan 1973

McPhee (1976)	McPhee, I., Attic Red Figure of the late 5th and 4th centuries from Corinth, Hesperia 45 (1976), σ. 380-396
McPhee (1981)	McPhee, I., Red-figured Pottery from Corinth. Sacred Spring and elsewhere, Hesperia 50 (1981), σ. 264-284
McPhee (1987)	McPhee, I., Attic Reg Figure from the Forum in Ancient Corinth, Hesperia 56 (1987), σ. 275-302
McPhee (1997)	McPhee, I., The Painter of Montesarchio T.121: An Athenian Vase-Painter of the Fourth Century B.C., Oakley κ.ά. (1997), σ. 249-258
de Meester de Ravestein (1884)	de Meester de Ravestein, E., Musée de Ravestein, Bruxelles 1884[2]
Metzger (1944-1945)	Metzger, H., Dionysos chthonien d'après les monuments figurés de la periode classique, BCH 68/69 (1944-1945), σ. 296-339
Metzger (1951)	Metzger, H., Les representations dans la ceramique attique du IVe siecle, Paris 1951
Metzger (1960)	Metzger, H. (εκδ.), Recueil Charles Dugas, Paris 1960
Metzger (1965)	Metzger, H., Recherches sur l'imagerie athénienne, Paris 1965
Metzler (1980)	Metzler, D., Eunomia und Aphrodite. Zur Ikonologie einer attischen Vasengruppe, Hephaistos 2 (1980), σ. 73-88
Milani (1879)	Milani, L.A., Il mito di Filottete, Firenze 1879
Milani (1905)	Milani, L.A., Notizie degli Scavi di Antichita 1905, σ. 54-70
Millin (1802-1804)	Millin, A.L., Monuments antiques inédits, Paris 1802-1804
Millin (1808-1810)	Millin, A. L., Peintures des vases antiques, Paris 1808-1810
Millingen (1817)	Millingen, J., Peintures des vases antiques de la collection de Sir John Coghill Bart, Rome 1817
Milne (1962)	Milne, M.J., Three Attic Red-Figured Vases in New York, AJA 66 (1962), σ. 305-306
Mingazzini (1925)	Mingazzini, P., Le rappresentazioni vascolari del mito dell'apoteosi di Herakles, Roma 1925
Moon (1983)	Moon, W.G., (εκδ.), Ancient Greek Art and Iconography, Madison 1983
Moore (1997)	Moore, M.B., The Athenian Agora, vol. XXX: Attic Red-figured and White-ground Pottery, Princeton/New Jersey 1997
Moore-Phillipides (1986)	Moore, M.B., Phillipides, M.Z.P., The Athenian Agora, vol. XXIII: Attic Black-figured Pottery, Princeton/New Jersey 1986
Moraw (1998)	Moraw, S., Die Mänade in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v.Chr. Rezeptionsästhetische Analyse eines antiken Weiblichkeitsentwurfs, Mainz 1998
Moreno (1964/65)	Moreno, P., Il realismo nella pittura greca del IV secolo a.c., RIA 13/14 (1964/65), σ. 27-98
Moretti (1967)	Moretti, M., Il Museo di Villa Giulia, Roma 1967
Most (1983)	Most, G., Of Motifemes and Megatexts: Comment on Rubin/Sale and Segal, Arethusa 16 (1983), σ. 199-218
Murray (1990)	Murray, O. (εκδ.), Sympotica. A Symposium on the Symposion, Oxford 1990
Murray-Tecuşan (1995)	Murray, O., Tecuşan, M. (εκδ.), In vino veritas. Record of an international conference on wine and society in the ancient world, held in Rom from 19th to 22nd March 1991, London 1995
Napoli (1970)	Napoli, M., La Tomba del Tuffatore, Bari 1970

Naumann (1983)	Naumann, F., Die Ikonographie der Kybele in der phrygischen und der griechischen Kunst, Tübingen 1983
Neumann (1965)	Neumann, G., Gesten und Gebärden in der griechischen Kunst, Berlin 1965
Neutsch κ.ά. (1948)	Neutsch, B., Hafner, G., Luschey, H., Die Welt der Griechen im Bilde der Originale der Heidelberger Universitäts-Sammlung, Heidelberg 1948
Nicole (1908)	Nicole, G., Meidias et le style fleuri dans la céramique attique, Genève 1908
Nicole (1911)	Nicole, G., Catalogue des vases peints du musée national d' Athènes. Supplement, Genève-Paris 1911
Nogara (1939)	Nogara, B., Monumenti, musei e gallerie pontificie nel triennio accademico 1936-1937, 1937-1938, 1938-1939. I.-Relazione, RendPont 15 (1939), σ. 219-272
Oakley (1992)	Oakley, J., An athenian red-figure workshop from the time of the Peloponnesian war, Blondé-Perreault (1992), σ. 195-203
Oakley (1995)	Oakley, J., Hochzeitliche Nuancen: Hochzeitliche Bildelemente in nicht-hochzeitlichen mythologischen Szenen, Reeder (1995), σ. 63-73
Oakley-Sinos (1993)	Oakley, J.H., Sinos, R.H., The Wedding in Ancient Athens, Madison 1993
Oakley κ.ά. (1997)	Oakley, J.H., Coulson, W.D.E., Palagia, O., Athenian Potters and Painters: The Conference Proceedings, Oxford 1997
Olmos (1990)	Olmos, R., Vasos Griegos. Collección Condes de Lagunillas, Kilchberg/Zürich 1990
Olmos (1993)	Olmos, R., Catálogo de los Vasos Griegos del Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana, Madrid 1993
Olshausen (1979)	Olshausen, E., Eros mit dem Barbiermesser, AA 1979, σ. 17-30
Overbeck (1871-1878)	Overbeck, J., Atlas der griechischen Kunstmythologie, Leipzig 1871-1878
Palagia (1997)	Palagia, O., (εκδ.), Greek Offerings. Essays on Greek Art in honour of John Boardman, Oxford 1997
Panofka (1830)	Panofka, T., Musée Blacas. Monuments grecs, etrusques et romains. Vases peints, Paris 1830
Panofka (1843)	Panofka, T., Bilder antiken Lebens, Berlin 1843
Panofka (1844)	Panofka, T., Griechinnen und Griechen nach Antiken, Berlin 1844
Παπαδοπούλου-Κανελλοπούλου (1989)	Παπαδοπούλου-Κανελλοπούλου, Χ., Συλλογή Καρόλου Πολίτη, Αθήνα 1989
Papaspiridi (1927)	Papaspiridi, S., Guide du musée national. Marbres, bronzes et vases, Athènes 1927
Paquette (1984)	Paquette, D., L'instrument de musique dans la céramique de la Grèce antique, Etudes d'organologie, Paris 1984
Parke (1977)	Parke, H.W., Festivals of the Athenians, London 1977
Passeri (1767-1775)	Passeri, G.B., Picturae Etruscorum in vasculis, Rome 1767-1775
Patitucci (1962)	Patitucci, S., Osservazioni sul cratere polignoteo della tomba 128 di Valle Trebba, ArtAntMod (1962), σ. 146-164
Patrucco (1972)	Patrucco, R., Lo Sport nella Grecia antica, Firenze 1972
Paul (1991)	Paul, P., Symposia and Deipna in Plutarch's Lives and in Other Historical Writings, Slater (1991), σ. 157-169

Paul-Zınserlıng (1994) Paul-Zınserlıng, V , Der Jena-Maler und seın Kreıs Zur Ikonologıe eıner attıschen Schalenwerkstatt um 400 v Chr , Maınz/Rheın 1994

Pellegrını (1912) Pellegrını, G , Catalogo deı vası grecı dıpıntı delle necropolı felsınee, Bologna 1912

Pellızer (1990) Pellızer, E Outlınes of a Morphology of Sympotıc Entertaınment, Murray (1990), σ 177-184

Peschel (1987) Peschel, I , Dıe Hetare beım Symposıon und Komos ın der attısch-rotfıgurıgen Vasenmalereı des 6 -4 Jahrh v Chr , Frankfurt 1987

Petersen (1893) Petersen, E , Appendıce, RM 8 (1893), σ 336 κ ε

Phılıppakı (1975) Phılıppakı, B , Vases of the Natıonal Archaeologıcal Museum of Athens, Athens 1975

Pıckard (1953) Pıckard, C , Nouvelles remarques sur l'apologıe dıt de Prodıcos Héràkles entre le vıce et la vertu, RA 42 (1953), σ 10-41

Pıckard-Cambrıdge (1927) Pıckard-Cambrıdge, A W , Dıthyramb Tragedy and Comedy, Oxford 1927

Pıckard-Cambrıdge (1953) Pıckard-Cambrıdge, A W , The Dramatıc Festıvals of Athens, Oxford 1953

Pıckard-Cambrıdge (1988) Pıckard-Cambrıdge, A , The Dramatıc Festıvals of Athens, Oxford 1988[2]

Pıérart (1992) Pıérart, M (εκδ), Polydıpsıon Argos Argos de la fin des palaıs mycenıens a la constıtutıon de l Etat classıque, Frıbourg 7-9 5 1987, Parıs 1992

Pıstolesı (1829-1838) Pıstolesı, E , Il Vatıcano Descrıtto ed Illustrato, Roma 1829-1838

Pochmarskı (1990) Pochmarskı, E , Dıonysısche Gruppen Eıne typologısche Untersuchung zur Geschıchte des Stutzmotıvs, Wıen 1990

Pomeroy (1994) Pomeroy, S B , Xenophon Oeconomıcus A Socıal and Hıstorıcal Commentary, Oxford 1994

Pottıer (1897-1922) Pottıer, E , Vases antıques du Louvre, Parıs 1897-1922

Powell (1990) Powell, A (εκδ), Eurıpıdes, women and sexualıty, London/New York 1990

Real (1973) Real, W , Studıen zur Entwıcklung der Vasenmalereı ım ausgehenden 5 Jahrhundert v Chr., Munster 1973

Rebecchı (1998) Rebecchı, F , (εκδ), Spına e ıl delta Padano, Reflessıonı sul catalogo e sulla mostra ferrarese, Ferrara 1998

Reber (1989) Reber, K , Zur archıtektonıschen Gestaltung der Andrones ın den Hausern von Eretrıa, AntK 32 1 (1989), σ 3-7

Reeder (1995) Reeder, E D (εκδ), Pandora Frauen ım klassıschen Grıechenland Baltımore, Walters Art Gallery (5 11 1995-7 01 96), Dallas, Dallas Museum of Art (4 02 96-31 03 96) und Basel, Antıkenmuseum Basel und Sammlung Ludwıg (28 04 96-23 06 96), Maınz 1995 [Γερμ έκδοση]

Reınach (1891) Reınach, S , Peıntures des vases antıques recueıllıes par Mıllın (1808) et Mıllıngen (1813), Parıs 1891

Reınach (1924) Reınach, S , Repertoıre des vases peınts grecs et etrusques, Parıs 1924

Reınsberg (1989) Reınsberg, C, Ehe, Hetarentum und Knabenlıebe ım antıken Grıechenland, Munchen 1989

Rıchter (1941) Rıchter, G M A , A Greek Sılver Phıale ın the Metropolıtan Museum, AJA 45 (1941), σ 363-389

Rıchter (1958) Rıchter, G M A , Attıc Red-figured Vases, New Haven 1958[2]

Richter (1966)	Richter, G.M.A., The Furniture of the Greeks, Etruscans and Romans, London 1966
Richter-Milne (1935)	Richter, G.M.A., Milne, M.J., Shapes and Names of Athenian Vases, New York 1935
Richter-Hall (1936)	Richter, G.M.A., Hall, L.F., Red-figured Athenian Vases in the Metropolitan Museum of Art, New Haven 1936
de Ridder (1902)	de Ridder, A., Cataloque des vases peints de la Bibliothèque Nationale, Paris 1902
Robert (1879)	Robert, K., Griechische Kinderspiele auf Vasen, AZ 37 (1879), σ. 78-84
Robert (1886)	Robert, K., Archäologische Märchen aus alter und neuer Zeit, Berlin 1886
Robert (1919)	Robert, K., Archäologische Hermeneutik, Berlin 1919
Robert (1920)	Robert, K., Die griechische Heldensage, Berlin 1920
Robertson (1975)	Robertson, C.M., A History of Greek Art, London 1975
Robertson (1987)	Robertson, C.M., Greek, Etruscan and Roman Vases in the Lady Lever Art Gallery, Port Sunlight, Liverpool 1987
Robertson (1992)	Robertson, M., The art of vase-painting in classical Athens, Cambridge 1992
Robinson (1933)	Robinson, D.M., Excavations at Olynthus, part V: Mosaics, Vases and Lamps of Olynthus found in 1928 and 1931, Baltimore/London 1933
Robinson (1950)	Robinson, D.M., Vases found in 1934 and 1938, Oxford 1950
Robinson-Harcum et al (1930)	Robinson, D.M., Harcum, C.G., Iliffe, J.H., A catalogue of the Greek Vases in the Royal Ontario Museum of Archeology, Toronto 1930
Rubin-Sale (1983)	Rubin, N.F., Sale, W.M., Meleager and Odysseus: A Structural and Cultural Study of the Greek Hunting-Maturation Myth, Arethusa 16 (1983), σ. 137-171
Rubin-Sale (1984)	Rubin, N.F., Sale, W.M., Meleager and the Motifemic Analysis of Myth: A Response, Arethusa 17 (1984), σ. 211-222
Rumpf (1927)	Rumpf, A., Chalkidische Vasen (mit Benutzung der Vorarbeiten von Georg Löschcke), Berlin-Leipzig 1927
Rumpf (1953)	Rumpf, A., Malerei und Zeichnung, München 1953
Salis (1910)	Salis, A. von, zur Neapler Satyrspielvase, JdI 25 (1910), σ. 126-147
Sambon (1904)	Sambon, A., Vases antiques de terre cuite: Collection Canessa, Paris 1904
Sanmartí-Grego (1988)	Sanmartí-Grego, E., Datación de la muralla griega meridional de Ampurias y caracterizatión de la facies cerámica de la ciudad en la primera mitad del siglo IV a. de J.-C., REA 90 (1988), σ. 99-121
Schäfer (1997)	Schäfer, A., Unterhaltung beim griechischen Symposion: Darbietungen, Spiele und Wettkämpfe von homerischer bis in spätklassische Zeit, Mainz 1997
Schauenburg (1953)	Schauenburg, K., Pluton und Dionysos, JdI 68 (1953), σ. 38-72
Schauenburg (1955-1956)	Schauenburg, K., Die Cameliden im Altertum, BJb 155/156 (1955/1956), σ. 59-64
Schaueburg (1956)	Schauenburg, K., Bellerephon in der unteritalischen Vasenmalerei, JdI 71 (1956), σ. 59-96
Schauenburg (1958)	Schauenburg, K., Marsyas, RM 65 (1958), σ. 42-66
Schauenburg (1961)	Schauenburg, K., Göttergeliebte auf unteritalischen Vasen, AuA 10 (1961), σ. 77-101

Schauenburg (1963) Schauenburg, K., Herakles unter Göttern, Gymnasium 70 (1963), σ. 113-133

Schauenburg (1973) Schauenburg, K., Silene beim Symposion, JdI 88 (1973), σ. 1-26

Schauenburg (1975) Schauenburg, K., Ευρυμέδων ειμί, AM 90 (1975), σ. 97-121

Schauenburg (1977) Schauenburg, K., Zu Repliken in der Vasenmalerei, AA 1977, σ. 194-204

Schefold (1930) Schefold, K., Kertscher Vasen, Berlin 1930

Schefold (1934) Schefold, K., Untersuchungen zu den Kertscher Vasen, Berlin-Leipzig 1934

Schefold (1937) Schefold, K., Statuen auf Vasenbildern, Archäologisches Jahrbuch 52 (1937), σ. 30-75

Schefold (1960) Schefold, K., Meisterwerke griechischer Kunst, Basel-Stuttgart 1960 [κατάλογος έκθεσης]

Schefold (1961) Schefold, K., Frügriechische Sagenbilder, München 1964

Schefold (1981) Schefold, K., Die Göttersage in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1981

Schefold-Jung (1988) Schefold, K., Jung, F., Die Urkönige, Perseus, Bellerophon, Herakles und Theseus in der klassischen und hellenistischen Kunst, München 1988

Scheibler (1992) Scheibler, I., Ελληνική Κεραμική, Αθήνα 1992

Schleiffenbaum (1991) Schleiffenbaum, H.E., Der griechische Volutenkrater. Form, Funktion und Sinngehalt eines antiken Prunkgefässes, Frankfurt 1991

Schlesinger (1939) Schlesinger, K., The Greek Aulos, London 1939

Schmidt κ.ά. (1976) Schmidt, M., Trendall, A.D., Cambitoglou, A, Eine Gruppe apulischer Grabvasen in Basel. Studien zu Gehalt und Form der unteritalischen Sepulkralkunst, Basel 1976

Schmitt-Pantel (1990) Schmitt-Pantel, P., Sacrificial Meal and Symposion, Murray (1990), σ. 14-26

Schnapp (1997) Schnapp, A., Le chasseur et la cité. Chasse et érotique en Grèce ancienne, Paris 1997

Schneider-Höcker (1990) Schneider, L., Höcker, C., Die Akropolis von Athen: Antikes Heiligtum und modernes Reiseziel, Köln 1990

Schöne (1987) Schöne, A., Der Thiasos: Eine ikonographische Untersuchung über das Gefolge des Dionysos in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jhs. v. Chr., Göteborg 1987

Schoppa (1935) Schoppa, H., Beiträge zur attischen Vasenmalerei nach Meidias, AA 1935, σ. 33-50

Schröder (1927) Schröder, B., Der Sport im Altertum, Berlin 1927

Schwinzer (1979) Schwinzer, E., Schwebende Gruppen in der pompejanischen Wandmalerei, Würzburg 1979

Séchan (1926) Séchan, L., Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique, Paris 1926

Seidensticker (1989) Seidensticker, B., (εκδ.), Satyrspiel, Darmstadt 1989

Seltman (1950) Seltman, C., Atalanta, Cornhill Magazine 983 (1950), σ. 296-305

della Seta (1918) della Seta, A., Museo di Villa Giulia, Roma 1918

Shapiro (1984) Shapiro, H.A., Personification of Abstract Concepts in Greek Art and Literature to the End of the Fifth Century B.C., Ann Arbor 1984

Shapiro (1989) Shapiro, H.A., Art and Cult under the Tyrants in Athens, Mainz a. Rhein 1989

Shapiro (1994) Shapiro, H.A., Poet and Painter in Classical Greece, London 1994

Shapiro (1995) Shapiro, H.A., Heroinenkult: Die Kekropstöchter, Reeder (1995), σ. 39-48

Shapiro κ.ά. (1995) Shapiro, H.A., Picón, C.A., Scott, G.D. III (εκδ.), Greek Vases in the San Antonio Museum of Art, San Antonio 1995

Shefton (1967) Shefton, B.B., Attisches Meisterwerk und etruskische Kopie, WissZRostock 16 (1967), σ. 529-537

Shefton (1982) Shefton, B., The Krater from Baksy, Kurtz - Sparkes (1982), σ. 149-181

Sichtermann (1966) Sichtermann H., Griechische Vasen in Unteritalien aus der Sammlung Jatta in Ruvo, Tübingen 1966

Siems (1988) Siems, A.K, (εκδ.), Sexualität und Erotik in der Antike, Darmstadt 1988

Simon (1953) Simon, E., Opfernde Götter, Berlin 1953

Simon (1963) Simon, E., Ein Anthesterien-Skyphos des Polygnotos, AntK 6 (1963), σ. 6-22

Simon (1967) Simon, E., Boreas und Oreithyia auf dem silbernen Rhyton in Triest, AuA 13 (1967), σ. 101-126

Simon (1969) Simon, E., Die Götter der Griechen, München 1969

Simon (1970) Simon, E., Meleager und Atalante. Ein spätantiker Wandbehang, Bern 1970

Simon (1971) Simon, E., Die "Omphale" des Demetrios. Zur Satyrspielvase in Neapel, AA 1971, σ. 199-206

Simon (1975) Simon, E., (εκδ.), Führer durch die Antikenabteilung des Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg, Mainz 1975

Simon (1982) Simon, E., Satyr-plays on Vases in the time of Aeschylus, Kurtz-Sparkes (1982), σ. 123-148

Simon (1983) Simon, E., Festivals of Attica, an Archaeological Commentary, Madison 1983

Simon (1994) Simon, E., Sisyphos auf einem Glockenkrater des Meleagermalers, AA 1994, σ. 23-32

Simon-Hirmer (1976) Simon, E., Hirmer, M., Die griechischen Vasen, München 1976

Simon κ.ά. (1985) Simon, E., κ.ά., Nachrichten aus dem Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg: Zeus und Io auf einer Kalpis des Eucharides-Malers, AA 1985, σ. 265-280

Sini (1997) Sini, T., A Symposion Scene on an Attic Fourth-Century Calyx-krater in St. Peterburg, Palagia (1997), σ. 159-165

Slater (1991) Slater, W.J. (εκδ.), Dining in a Classical Context, Ann Arbor 1991

Smith (1898) Smith, A.H., Illustrations to Bacchylides, JHS 18 (1898), σ. 267-280

Smith (1896) Smith, C.H., Catalogue of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum. Vol. III: Vases of the finest Period, London 1896

Smith (1972) Smith, H.R.W., Funerary Symbolism in Apulian Vase-Painting, Berkeley 1972

Sourvinou-Inwood (1979) Sourvinou-Inwood, C., Theseus as son and stepson. A tentative illustration of Greek mythological mentality, London 1979

Sourvinou-Inwood (1987) Sourvinou-Inwood, C., A Series of Erotic Pursuits: Images and Meanings, JHS 107 (1987), σ. 131-153

Sparkes (1977) Sparkes, B.A., Quintain and the Talcott Class, AntK 20.1 (1977), σ. 8-25

Sparkes (1996) Sparkes, B.A., The Red and the Black: Studies in Greek pottery, London 1996

Sparkes-Talcott (1970) — Sparkes, B.A., Talcott, L., The Athenian Agora, vol. XII: Black and Plain Pottery of the 6th, 5th and 4th centuries B.C., Princeton/New Jersey 1970

Stewart (1977) — Stewart, A.F., Skopas of Paros, Park Ridge/New York 1977

Stewart (1995) — Stewart, A., Vergewaltigung?, Reeder (1995), σ. 74-90

Straten (1974) — Straten, F.T. van, Did the Greeks kneel before their Gods?, BABesch 49 (1974), σ. 159-189

Strocka (1975) — Strocka, V.M., Athens Kunst im Peloponnesischen Krieg, Alföldy, A. (εκδ.), Krisen in der Antike, Düsseldorf (1975), σ. 46-61

Stupperich (1977) — Stupperich, R., Staatsbegräbnis und Privatgrabmal im klassischen Athen, Münster 1977

Swindler (1916) — Swindler, M.H., The Bryn Mawr Collection of Greek Vases, AJA 1916, σ. 308-345

Szilagyi-Castiglione (1957) — Szilagyi, J.G., Castiglione, L., Museum der Bildenden Künste: Griechisch-römische Sammlung: Führer, Budapest 1957

Tagalidou (1993) — Tagalidou, E., Weihreliefs an Herakles aus klassischer Zeit, Jonsered 1993

Talcott-Philippaki (1956) — Talcott, L., Philippaki, B., κ.ά., Small objects from the Pnyx: II, Princeton/New Jersey, 1956

Technau (1932) — Technau, W., Archäologische Funde in Italien, Tripolitanien und der Kyrenaika von Oktober 1931 bis Oktober 1932, AA 1932, σ. 447-539

Τζάχου-Αλεξανδρή (1997) — Τζάχου-Αλεξανδρή, Ο., Απεικονίσεις των Ανθεστηρίων και ο χους της Οδού Πειραιώς του ζωγράφου της Ερέτριας, Oakley κ.ά. (1997), σ. 473-490

Thimme (1970) — Thimme, J., Vom Sinn der Bilder und Ornamente auf griechischen Vasen, Antaios 11 (1970), σ. 489-511

Τιβέριος (1981) — Τιβέριος, Μ., Προβλήματα της μελανόμορφης αττικής κεραμικής, Θεσσαλονίκη 1981

Τιβέριος (1985) — Τιβέριος, Μ., Μια "κρίσις των όπλων" του Ζωγράφου του Ζωγράφου του Συλέα. Παρατηρήσεις σε ερμηνευτικά θέματα και στις σχέσεις εικονογραφίας και πολιτικής κατά την υστεροαρχαϊκή και πρώιμη κλασική περίοδο, Αθήνα 1985

Τιβέριος (1989) — Τιβέριος, Μ., Περίκλεια Παναθήναια. Ένας κρατήρας του Ζωγράφου του Μονάχου 2335, Αθήνα 1989

Tiberios (1990) — Tiberios, M., Apharetides-Tyndarides, Descoeudres (1990), σ. 119-124

Τιβέριος (1996) — Τιβέριος, Μ.Α., Ελληνική Τέχνη: Αρχαία Αγγεία, Αθήνα 1996

Tillyard (1923) — Tillyard, E. M. W., The Hope Vases, Cambridge 1923

Tischbein (1791-1795) — Tischbein, W., Collection of Engravings from Ancient Vases...now in the possession of Sir Wm. Hamilton, Naples 1791-1795

Tomlinson (1972) — Tomlinson, R.A., Argos and the Argolid. From the end of the Bronze Age to the Roman occupation, London 1972

Tomlinson (1990) — Tomlinson, R.A., The Chronology of the Perachora Hestiatorion and its Significance, Murray (1990), σ. 95-101

Touchette (1995) — Touchette, L.-A., The Dancing Maenad Reliefs: Continuity and Change in Roman Copies, London 1995

Trendall (1977) — Trendall, A.D., Poseidon and Amymone on an Apulian Pelike, Höckmann-Krug (1977), σ. 281-287

Trendall-Webster (1971)	Trendall, A.D., Webster, T.B.L., Illustrations of Greek Drama, London 1971
Trias de Arribas (1967-1968)	Trias de Arribas, G., Ceramicas Griegas de la Peninsula Iberica, Valencia 1967-1968
Uhlenbrock (1986)	Uhlenbrock, J.P., κ.ά., Herakles: Passage of the Hero through 1000 Years of Classical Art. Excibition at the Edith C. Blum Art Institute, Bard College, Annandale on Hudson, March-May 1986, New Rochelle, N.Y. 1986 [κατάλογος έκθεσης]
Ure (1944)	Ure, A.D., Red-Figure Cups with Incised and Stamped Decoration -II, JHS 64 (1944), σ. 67-77
Verbanck-Piérart (1987)	Verbanck-Piérard, A., Images et croyances en Grèce ancienne: représentations de l'apothéose d'Héraklès au VI^{e} siecle, Bérard κ.ά. (1987), σ. 187-199
Vermeule (1966)	Vermeule, E., The Boston Oresteia krater, AJA 70 (1966), 1-22
Vickers (1983)	Vickers, M., Les Vases peints: images ou mirage?, Lissarague-Thelamon (1983), σ. 29-43
Vickers (1985α)	Vickers, M., Artful Crafts: The Influence of Metalwork on Athenian Painted Pottery, JHS 105 (1985), σ. 108-128
Vickers (1985β)	Vickers, M., The Influence of Exotic Materials on Attic White-Ground Pottery in Brijder (1985), σ. 88-97
Vickers (1986α)	Vickers, M., (εκδ.), Pots and pans. A Colloquium on precious metals and ceramics in the Muslim, Chinese and Graeco-Roman words, Oxford 1985, Oxford 1986
Vickers (1986β)	Vickers, M., Silver, copper and ceramics in Ancient Athens in Vickers (1986α), σ. 137-151
Vickers (1990)	Vickers, M., Attic Symposia after the Persian Wars, Murray (1990), σ. 105-121
Vickers-Impey-Allan (1987)	Vickers, M., Impey, O., Allan, J., From Silver to Ceramics: The Potter's Debt to Metalwork in the Greco-Roman, Chinese and Islamic Words, Oxford 1987
Vierneisel-Kaeser (1990)	Vierneisel, K., Kaeser, B., (εκδ.), Kunst der Schale–Kultur des Trinkens: Sonderausstellung in den Staatlichen Antikensammlungen am Königsplatz in München, 23.3-27.10.1991, München 1990 [κατάλογος έκθεσης]
de Visscher (1962)	de Visscher, F., Herakles Epitrapezios, Paris 1962
Vollkommer (1988)	Vollkommer, R., Herakles in the Art of Classical Greece, Oxford 1988
Walter (1937)	Walter, O., Der Säulenbau des Herakles, AM 62 (1937), σ. 41-51
Walter (1959)	Walter, H., Vom Sinnwandel griechischer Mythen, Waldsassen/Bayern 1959
Walter (1971)	Walter, H., Griechische Götter. Ihr Gestaltwandel aus den Bewusseinsstufen des Menschen dargestellt an den Bildwerken, München 1971
Walters (1896a)	Walters, H.B., Cataloque of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum. Vol. III: Vases of the Finest Period, London 1896
Walters (1896b)	Walters, H.B., Cataloque of the Greek and Etruscan Vases in the British Museum. Vol. IV: Vases of the latest Period, London 1896
Walters (1921)	Walters, H.B., Red-figured vases acquired by the British Museum, JHS 41 (1921), σ. 117-150
Webster (1967)	Webster, T.B.L., The tragedies of Euripides, London 1967

Webster (1967a)	Webster, T.B.L., Monuments illustrating Tragedy and Satyr-play, London 1967[2]
Webster (1972)	Webster, T.B.L., Potter and Patron in Classical Athens, London 1972
Weickert (1930)	Weickert, C., Maske eines Silens in Sammlung Loeb, Festschrift für J. Loeb, München 1930, σ. 103-110
Wilcken (1979)	Wilcken, U., Αρχαία Ελληνική Ιστορία, Αθήνα 1976[9] (μτφρ. Ι. Τουλουμάκου)
Williams (1990)	Williams, D., Greek Vases, Cambridge 1990
Wollf (1961)	Wollf, H.J., Eherecht und Familienverfassung in Athen, Beiträge zur Rechtsgeschichte Altgriechenlands und des hellenistischen-römischen Ägypten, Weimar 1961
Woodford (1982)	Woodford, S., Exemplum Virtutis: A Study of Heracles in Athens in the Second Half of the Fifth Century B.C., Ann Arbor/Michigan 1982
Woysch-Méautis (1982)	Woysch-Méautis, D., La représentation des animaux et des êtres fabuleux sur les monuments funéraires grecs de l'époque archaique à la fin du IVe siècle av. J.-C., Lausanne 1982
Χουρμουζιάδης (1974)	Χουρμουζιάδης, Ν., Σατυρικά, Αθήνα 1974
Yalouris (1986)	Yalouris, N., Le mythe d'Io: Les transformations d'Io dans l'iconographie et la littérature grecques, Ghali-Kahil κ.ά. (1986), σ. 3-21
Zanker (1965)	Zanker, P., Wandel der Hermesgestalt in der attischen Vasenmalerei, Bonn 1965
Zeitlin (1995)	Zeitlin, F., Das ökonomische Gefüge in Hesiods Pandora, Reeder (1995), σ. 49-56
Zevi (1939)	Zevi, E., Un nuovo vaso del pittore di Oinomaos, RendPont 15 (1939), σ. 37-45
Züchner (1938)	Züchner, W., Der Berliner Mänadenkrater, Berlin 1938

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΚΕΡΑΜΕΩΝ

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΜΟΥΣΕΙΩΝ ΚΑΙ ΙΔΙΩΤΙΚΩΝ ΣΥΛΛΟΓΩΝ

Στον κατάλογο περιλαμβάνονται μόνο τα μουσεία και οι ιδιωτικές συλλογές, αγγεία των οποίων εξετάζονται στην εργασία αυτή και όχι και όσα απλά αναφέρονται στις σημειώσεις. Στις περιπτώσεις, όπου το όνομα ενός αγγείου αναφέρεται μέσα σε παρένθεση, εννοείται ότι το συγκεκριμένο αγγείο δε διατηρείται ακέραιο.

ΜΟΥΣΕΙΑ

ABERDEEN

University

772	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 36	σ. 53, 285

ΑΓΙΑ ΠΕΤΡΟΥΠΟΛΗ

Hermitage Museum

1867/68.964 (33a)	(Ελικωτός κρατήρας)	CNY 1	σ. 16, 23, 244, 259, 318, πίν. 50Β
inv. 27	Κύλικα-σκύφος	JEN 137	σ. 85
inv. 244	Κύλικα-σκύφος	JEN 158	σ. 85
inv. 284	Κύλικα-σκύφος	JEN 148	σ. 85
inv. 2263	Κύλικα-σκύφος	JEN 139	σ. 85
(Baksy 8)	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	ATH 11	σ. 23, 41, 54, 59, 61, 233, 235, 236, 247, 315, πίν. 46Β.Δ.Ε
	(Κύλικα ή κύλικα χωρίς πόδι)	CNY 3	σ. 318

ΑΘΗΝΑ

Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο

1329 (CC. 1897)	Καλυκωτός κρατήρας	AMYM 1	σ. 44-45, 48, 58, 105, 116, 132, εικ. 13Α, πίν. 13Γ.Δ
1341 (CC. 1355)	Σκύφος τύπου Α	JEN 165	
1366 (CC. 1920)	Καλυκωτός κρατήρας	ATHE 1	σ. 46, εικ. 15Α, πίν. 47Α.Β
1395 (CC. 1896)	Καλυκωτός κρατήρας	ATHE 2	σ. 46, εικ. 15Β, πίν. 47Γ.Δ
1435 (CC. 1932)	(Καλυκωτός κρατήρας)	OIN 1	
3852	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	ATH 10	σ. 40, 54, 59, 133, 315
11559 (N. 1130)	Καλυκωτός κρατήρας	UPS 3	σ. 45, 264-265, 269, 272-273, 277, εικ. 14Α, πίν. 83Β
12196 (N. 1139)	Καλυκωτός κρατήρας	ERB 5	σ. 42, 45, 144-145, 149-151, 156-158, 164, 171, 173, 176, εικ. 13Β, πίν. 52ΣΤ
12197	Κωδωνόσχημος κρατήρας	UPS 13	σ. 48, 55, 106, εικ. 30Α, πίν. 85Α.Β
12250 (N. 1116)	Καλυκωτός κρατήρας	ATH 7	σ. 41-42, 44, 128, 132, 229, 257, εικ. 9Α, πίν. 45Α.Β.Γ
12251 (N. 1109)	Καλυκωτός κρατήρας	VIENN 2	σ. 42, 55, 128, 133, 248, 251, 257, εικ. 10, πίν. 89Δ, 90Α.Γ

12255 (N. 1113)	Καλυκωτός κρατήρας	ATH 4	σ. 41, 109, 120, εικ. 8, πίν. 43Α.Β.Δ
12269	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LO 4	σ. 44, 55, εικ. 31Β
12489 (N. 1128)	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 26	σ. 37-39, 128, 285, 291-292, 294, 304, εικ. 3Α, πίν. 10Α.Β.Δ
12490 (N. 1132)	Καλυκωτός κρατήρας	ERB 1	σ. 40-41, 48-49, 54-60, 62-64, 99-101, 119, 132, 134, 146, 161, 164, 166, 245, 247, 253, 257, εικ. 5Α, πίν. 51Β.Ε
12596 (N. 1107)	Καλυκωτός κρατήρας	ERB 6	σ. 42, 97, 132, 144, 147, 149, 159, 166, 170, 173, 176, εικ. 11Α, πίν. 53Α.Δ
12598 (N. 1124)	Καλυκωτός κρατήρας	ERB 4	σ. 41, 43-44, 47, 49, 54, 59, 116-117, εικ. 5Β, πίν. 52Δ.Ε
12602	Κωδωνόσχημος κρατήρας	VAT 3	σ. 60, 125, εικ. 40Β, πίν. 86Γ
12682	Καλυκωτός κρατήρας	ERB 3	σ. 41-42, 64, 240, 245, 248, 251, 253, εικ. 7, πίν. 51Γ.ΣΤ
13894	Καλυκωτός κρατήρας	ATHEN 2	σ. 47, 116, 117, εικ. 16Β, πίν. 48Γ.Δ
13895	Καλυκωτός κρατήρας	ATHEN 1	σ. 47, 108, εικ. 16Α, πίν. 48Α.Β
13898	Καλυκωτός κρατήρας	LOU 2	σ. 43, 47-48, 58, εικ. 11Β, πίν. 67Α.Β.Γ
15113	Αμφορέας με λαιμό	MEL 2	σ. 8-9, 17, 21, 26, 28, 36-40, 67, 93, 103, 106, 128, 150, 200-201, 205-207, 209-214, 216-217, 275, 280, 283, 285, 291-292, 294, 297, 299-302, 304, πίν. 1Ε
17315	Αρυβαλλοειδής λήκυθος	ERB 22	σ. 48, πίν. 49ΣΤ, 54ΣΤ
27983 (Ε 65)	Καλυκωτός κρατήρας	UPS 4	σ. 45-46, εικ. 14Β, πίν. 83Ε
	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 61	

ΑΘΗΝΑ
Μουσείο Αγοράς

P 23138	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 159	σ. 85
P 25395	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 62	

ΑΘΗΝΑ
Μουσείο Αγοράς, Συλλογή Πνύκας

25 (P 17)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 63	
26 (P 18)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 36	
27 (P 19)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 39	
42 (P 41)	Κύλικα-σκύφος	JEN 140	
100 (P 69)	(Πελίκη)	MEL 6	σ. 12, 53-54, 114-115, 265, 267, 269, 271, 273, 278, 285, 297

128	(Λεκανίς)	MEL 83	σ. 216, 297, πίν. 24Β
255 (P 171)	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	LON 25	
256 (P 226)	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	LON 26	
316	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	MEL 67	σ. 114, 297
325 (P 239)	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	UPS 16	

ΑΘΗΝΑ
Ιδιωτική συλλογή Κανελλόπουλου

8	Καλυκωτός κρατήρας	MONT 2	
188	Κωδωνόσχημος κρατήρας	JEN 2	σ. 7, 73-74, 88, 95, 126, 133, 203, 275

ΑΘΗΝΑ
Ιδιωτική συλλογή

	Καλυκωτός κρατήρας	ROD 3	

ALTENBURG
Staatliches Lindenau-Museum

241	Κύλικα-σκύφος	JEN 155	σ. 85, εικ. 54Β, 80Γ
242	Κύλικα-σκύφος	JEN 146	σ. 85
336	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOUVR 1	σ. 55-56, 62, εικ. 27Β, 64Β, πίν. 71Α.Β

ΒΑΛΤΙΜΟΡΗ
Walters Art Gallery

48.73	Κωδωνόσχημος κρατήρας	VIEN 2	σ. 48, 56, 62, πίν. 87Α.Β
48.75	Κωδωνόσχημος κρατήρας	WD 1	σ. 57, 59, 62, πίν. 90Β
48.92	Κύλικα τύπου Β	MEL 98	σ. 72, 107-108, 127, εικ. 43Α, πίν. 31Α.Γ
48.271	Καλυκωτός κρατήρας	LO 1	σ. 44, 48, 229, πίν. 58Β.Γ

ΒΑΡΚΕΛΩΝΗ
Museo Arcqueologico

19.9.18	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 116	

ΒΑΡΣΟΒΙΑ
Majewski Museum

198518	Κύλικα-σκύφος	JEN 138	σ. 85

ΒΑΤΙΚΑΝΟ
Museo Gregoriano Etrusco

16551	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 28	σ. 73-74, εικ. 46Β, 74Β
17839	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MADR 2	σ. 57, 114, εικ. 36Β, πίν. 71Δ
17926	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LO 5	σ. 54, 59, 62-63, 65, εικ. 38Α, 66Α, πίν. 59Β.Γ
17934	Κύλικα τύπου Β	JEN 66	σ. 73-74, εικ. 46Α, 76Α

ιnv 9098	Κωδωνόσχημος κρατηρας	LOUV 3	σ 55, 62, 264-265, 267, 273, 278, εικ 26Α, 64Α, πιν 69Γ
ιnv 9100	Κωδωνοσχημος κρατήρας	LOND 4	σ 55, 62-63, 65, 106, εικ 31Α, 69Β, πιν 66Β Δ
ιnv 9102	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOUV 6	σ 56, εικ 27Α πίν 70Α
ιnv 9103	Κωδωνόσχημος κρατήρας	VAT 1	σ 60, 62, 142, 147, 149, 157, 173, εικ 39Β, πίν 86Α
ιnv 9104	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOUVR 2	σ 55, 63, 128-129, εικ 30Β, 68Β, πίν 71Γ
ιnv 9106	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 35	σ 53, 149, 152-153, 158, 171, 173, 285, εικ 17, πίν 13Α Β
BEZIERS			
Musee du Vιeux Bιterroιs			
	(Κύλικα-σκυφος)	JEN 150	
BENEVENTO			
P I 3294	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MONT 4	σ 55-56, 117, πίν 72Β
ΒΕΡΟΛΙΝΟ			
Staatlιche Museen			
F 2644	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 40	σ 17, 53, 251, 285, πίν 15Α Δ
F 2645	Κωδωνόσχημος κρατηρας	LON 22	
F 2694	Αρυβαλλοειδής λήκυθος	VIEN 13	
ιnv 3768	Υδρία	JEN 3	σ 7, 69-70, 73-74, 114, 225, 317, πίν 57Γ.Δ
BEVERLY HILLS			
Summa Gallery			
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 61	σ 53, 265, 267, 273, 278, 285, πίν 21Α Γ
ΒΙΕΝΝΗ			
Kunsthιstorιsches Museum			
91	Κύλικα τύπου Β	JEN 84	σ 73
95	Κύλικα τύπου Β	JEN 85	σ 73
96	Κύλικα τύπου Β	JEN 74	σ 73-74, εικ 48Α, 77Β
158	Ελικωτός κρατήρας	MEL 13	σ 16-18, 21, 39, 67, 80, 84, 123, 150-151, 206, 207 209, 211-213, 216-217, 219, 280, 283-284, 286, 289, 294-295, 297, 301, 303-305, εικ 2, πίν 6
203	Κύλικα τύπου Β	JEN 73	σ 73-74, εικ 47Β, 77Α
207	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 98	σ 81-82, εικ 51Α, 80Α
733	Κιονωτός κρατήρας	MEL 16	σ 27, 28, 30, 212, 217, 283, πίν 9Α Γ

ΒΟΣΤΩΝΗ
Museum of Fine Arts

00.354	Κύλικα τύπου Β	JEN 55	
01.8092	Κύλικα τύπου Β	JEN 67	σ. 210
21.271	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 34	σ. 37, 39, 95, 302, πίν. 12Γ

ΒΟΥΔΑΠΕΣΤΗ
Hungarian Museum of Fine Arts

50.568	Κωδωνόσχημος κρατήρας	BUD 1	σ. 57, 61-62, 64, 99, 113, 116, εικ. 33, 62, πίν. 49Α.Β
50.569	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 56	σ. 53-54, εικ. 19, 56Β

BRISTOL
City Museum

(R 364.1936)	Κύλικα-σκύφος	MEL 139	σ. 84, 287, 305, εικ. 52Β, 79Β, πίν. 40Β

BRYN MAWR, Pennsylvania
Bryn Mawr College

P 208	(Κύλικα)	CNY 4	

ΒΡΥΞΕΛΛΕΣ
Musées Royaux d´Art et d´Histoire

A 196	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 63	σ. 53, 265, 267, 271, 273, 278, 285, εικ. 22Α, πίν. 21Β.Δ
R 275	Κωδωνόσχημος κρατήρας	UPS 11	σ. 55, 62-63, εικ. 24, 67, πίν. 84Α
R 276	Κωδωνόσχημος κρατήρας	WD 3	σ. 55, 62, 107-109, 128, εικ. 25Β, πίν. 90Δ, 91Α

BUFALLO
Museum of Science

C 12850	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 47	σ. 53, 115, 285, πίν. 16Β.Ε

ΓΕΝΕΥΗ
Musée d´Art et d´Histoire

1187	Σκύφος τύπου Α	JEN 166	
MF 202	Κύλικα-σκύφος	JEN 132	

ΓΕΡΜΑΝΙΑ
Ιδιωτική συλλογή

75	Κύλικα τύπου Β	JEN 30	εικ. 75Β

ΓΕΡΜΑΝΙΑ
Ιδιωτική συλλογή

	Κιονωτός κρατήρας	MEL 14	πίν. 7ΑΒ

CAMBRIDGE
Fitzwilliam Museum

N 153,155	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	OIN 4	
N 157	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	VIEN 5	σ. 56

CAPESTHORNE HALL
Συλλογή Lt.-Col. Sir W.H. Bromley-Davidson

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	UPS 14	σ. 61, 128, πίν. 85Γ.Δ

CAPUA
Museo Campano

	Κύλικα-Σκύφος	MEL 140	σ. 84
213	Πελίκη	MEL 10	σ. 72, 106-108, 127, 132, 283, 287, 290, 293, 304
	Πελίκη	MEL 11	σ. 77-78, 126, 287

CIVITA CASTELLANA
Museo Archeologico dell΄Agro Falisco

3619	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 9	σ. 57-58, 62, 64, 247, 253, εικ. 32Β, 63Α, πίν. 61Β

ΔΡΕΣΔΗ
Staatliche Kunstsammlungen, Albertinum

396	Κωδωνόσχημος κρατήρας	WD 2	

ΔΟΥΒΛΙΝΟ
National Museum of Ireland

	Κύλικα τύπου Β	MEL 89	σ. 72, 286
1880.507	Κιονωτός κρατήρας	MEL 15	σ. 27-30, 32, 38, 271, 273, 278, 285, 302, πίν. 7Γ

ΔΟΥΒΛΙΝΟ
University College

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	DUB 1	σ. 62, πίν. 51Α

DUNEDIN
Otago Museum

E 60.14	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 13	σ. 54, 59, 62, 119, 164, πίν. 54Β

ENSERUNE
Musée de l΄Oppidum

	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 86	σ. 286
	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 101	σ. 107, 132, πίν. 32Β
	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 114	
	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 20	σ. 73, 74
	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 21	
	(Κύλικα)	JEN 23	σ. 74

	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 41	
	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 82	

ERBACH
Grafliche Sammlung

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 9	σ. 55-56, 62, πίν. 53ΣΤ

ΕΡΕΤΡΙΑ
Μουσείο

1530 - V 3032	Κύλικα τύπου Β	MEL 106	σ. 72, 290, 293, 304, εικ. 44Α, πίν. 33Α.Γ

ERLANGEN
Universität

302	Καλυκωτός κρατήρας	ERB 2	σ. 41-42, 48, 54, 59, 69, 145, 151-152, 154, 158, 160-161, 164, 166, 171, 173, 178, πίν. 52Α.Β.Γ
307	Κωδωνόσχημος κρατήρας	UPS 12	σ. 55, 63, 264-265, 269, 271, 273, 276-278, εικ. 25Α, 65Β, πίν. 83Α

EXETER
Royal Albert Memorial Museum

	Πελίκη	JEN 1	σ. 7, 13, 73-74, 81-82, 85, 115, 127, πίν. 57Α.Β

FAENZA
Museo delle Ceramiche

4	Κύλικα τύπου Β	JEN 76	

FERRARA
Museo Archeologico Nazionale di Spina
Valle Trebba

(T. 2) 3038	Κύλικα τύπου Β	JEN 64	
(T. 25)	Κιονωτός κρατήρας	MEL 21	
(T. 51) 3008	Κιονωτός κρατήρας	MEL 18	σ. 27-28, 30, 33, 265, 269, 273, 276, πίν. 8Β
(T. 187) 3133	Κύλικα τύπου Β	JEN 80	
(T. 424)	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 103	
(T. 597) 2424	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I	JEN 91	σ. 78
(T. 612) 3010	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 58	σ. 53, 265, 267, 269, 271, 273, 278, 290, πίν. 19Γ
(T. 741)	Κύλικα τύπου Β	MEL 97	
(T. 760)	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II	MEL 133	
(T. 783)	Κιονωτός κρατήρας	MEL 22	
(T. 820) 25631	Κιονωτός κρατήρας	MEL 23	σ. 26
(T. 849)	Κύλικα-σκύφος	MEL 138	σ. 84
(T. 862)	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I	MEL 125	σ. 77-78

(T. 862)	Κύλικα τύπου B	MEL 86	σ. 286
(T. 873)	Καλυκωτός κρατήρας	LON 3	
(T. 893)	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I	MEL 126	σ. 77-78, 287
(T. 893) 26058	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I	JEN 90	σ. 78, 127
(T. 893) 3141	Κύλικα τύπου B	JEN 71	σ. 73, 88
(T. 980)	Κύλικα τύπου B	MEL 102	
(T. 1145) 3032	Καλυκωτός κρατήρας	IPHI 1	σ. 43, 128, πίν. 56Γ.ΣΤ
(T. 1157) 3116	Κωδωνόσχημος κρατήρας	WD 6	σ. 57, 128, πίν. 91Γ

Valle Pega

(T. 35 A)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOUV 7	σ. 56, πίν. 70Γ
(T. 45 A)	Κύλικα τύπου B	MEL 95	
(T. 65 A) 4248	Κύλικα τύπου B	MEL 104	σ. 72, 107-108, 127
(T. 65 A) 4251	Καλυκωτός κρατήρας	LON 2	σ. 57, 59, 128, 132, 247, 253, πίν. 61Α.Γ
(T. 89 A) 4553	Πινάκιο	MEL 142	σ. 88, 107-108, 127, 313, πίν. 38B
(T. 89 A) 4555	Πινάκιο	MEL 143	σ. 88, 107-108, 313, πίν. 38Γ
(T. 89 A) 4550	Κύλικα τύπου B	JEN 78	
(T. 121 A) 4920	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 29	σ. 37, 40, 103, 106, πίν. 11Γ
(T. 136 A) 5081	Ελικωτός κρατήρας	ATH 2	σ. 16, 18-19, 23, 40, 54, 59, 114, 116, 120, 133, 315, πίν. 42Γ.Δ
(T. 136 A) 5082	Κύλικα τύπου B	JEN 79	σ. 73
(T. 143 A) 5191	Κύλικα χωρίς πόδι	MEL 121	σ. 77-78, 88, 127, 290, 312, πίν. 34Δ
(T. 268 A) 6428	Λεκανίδα	MEL 84	σ. 96, πίν. 24Δ
(T. 10 B) 6924	Κύλικα τύπου B	MEL 96	
(T. 330 B) 8918	Κιονωτός κρατήρας	MEL 17	σ. 27-29, 105, 127, πίν. 8A
(T. 376 B)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	FER 1	σ. 57, 59, 230, 234, πίν. 56B
(T. 376 B)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	FER 2	σ. 230, 234
(T. 376 B)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	FER 3	σ. 230, 234
(T. 442 B) 20331	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LO 3	σ. 55-56, πίν. 59A
(T. 581 B)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOU 7	
(T. 161 C) 20483	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 15	σ. 55-56, 62, 101, 134, πίν. 54E
(T. 200 C) 12193	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I/III	JEN 93	σ. 78
(T. 206 C)	Κύλικα τύπου B	MEL 103	
(T. 250 C)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 3	
(T. 669 C) 38742	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I	MEL 122	σ. 77-78, 87-88, 98, 290, 312, πίν. 34E

Sequestro Carabinieri
Comacchio 26.1.1927

	Κιονωτός κρατήρας	MEL 20	σ. 26, 28, 212, 217, πίν. 9B

FIENGA
Nocera de' Pagani

592	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 30	σ. 37-38, 265, 271-272, 278, πίν. 12ΣΤ

GIESSEN
Antikensammlung der Justus-Liebig-Universität

KIII 51	Καλυκωτός κρατήρας	UPS 7	σ. 45, πίν. 84Δ

GREIFSWALD
Universität (πρώην ιδιωτική συλλογή του Δούκα του Greifswald)

404	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 52	

HAMM
Museum

1556	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 102	

HARROW ON THE HILL
Harrow School Museum

81	Κύλικα-σκύφος	JEN 141	σ. 85

HARVARD
University, Fogg Museum

1960.370	Καλυκωτός κρατήρας	ROD 4	σ. 46, πίν. 80Γ.ΣΤ

HAVANA
Museo Nacional de Bellas Artes (πρώην ιδιωτική συλλογή του κόμη de Lagunillas)

(189)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 59	σ. 53, 265, 269-271, 273, 276, 278, 285, πίν. 20Α.Γ
	Υδρία	MEL 79	σ. 68-69, 107, 283-284, πίν. 27Β
	Καλυκωτός κρατήρας	ATH 6	σ. 58, 108, 115, 119-120, πίν. 44Α.Β.Δ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	KHAN 4	πίν. 58Α.Δ

HEIDELBERG
Universität

231	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	IPHI 2	
inv. 29.1	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LO 6	σ. 54, 59, 62-63, 65, εικ. 38Β, 66Β, πίν. 59Δ.Ε

HOBART
University of Tasmania, John Elliott Classics Museum

26	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ATHEN 3	σ. 108, πίν. 47Ε.ΣΤ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

Αρχαιολογικό Μουσείο

34.278	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 20	σ. 57, 59, 247, 253, πίν. 64Β

ΘΗΒΑ

Μουσείο

	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	LON 23	

ΙΕΝΑ

Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universität

SAK 0392	(Καλυκωτός κρατήρας)	ATH 3	σ. 110, 116, πίν. 43Γ
SAK 0409 (500)	(Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III)	JEN 111	
SAK 0410 (800)	(Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III)	JEN 112	σ. 82
SAK 0416 (1010)	(Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III)	JEN 100	σ. 82
SAK 0423 (1019)	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 104	
SAK 0428 (1030)	(Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III)	JEN 109	
SAK 0437 (1007)	(Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III)	JEN 105	
SAK 0438 (1040)	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 106	
SAK 0432 (1051)	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 108	σ. 81, εικ. 51Β
SAK 0433 (1052)	(Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III)	JEN 110	
SAK 0450 (826)	(Κύλικα χωρίς πόδι)	JEN 114	
SAK 0451 (3)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 129	σ. 85, εικ. 53Β, 80Β
SAK 0452 (13)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 118	σ. 85
SAK 0453 (1)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 130	σ. 85, εικ. 54Α
SAK 0455 (11)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 117	σ. 85
SAK 0456 (7)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 125	σ. 85
SAK 0457 (20)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 16	σ. 85
SAK 0458 (15)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 119	
SAK 0459 (10)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 121	
SAK 0460 (8)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 126	σ. 85
SAK 0461 (9)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 127	
SAK 0462 (12)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 128	
SAK 0463 (6)	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 123	
SAK 0465 (384)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 17	
SAK 0466a-b (813)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 56	σ. 74
SAK 0467 (386)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 25	
SAK 0468 (383)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 5	σ. 73-74, 95, 133, 275, εικ. 73Α
SAK 0469 (387)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 10	σ. 74, 81-82, 127, εικ. 73Β
SAK 0470 (393a.b)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 15	σ. 85
SAK 0472 (824)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 53	
SAK 0473 (817)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 48	
SAK 0474 (397)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 8	σ. 73, 78, 127
SAK 0476 (801)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 11	σ. 82, 85, 115
SAK 0477 (390)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 4	σ. 73, 107
SAK 0481 (796)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 19	
SAK 0483 (823)	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 48	

C.37.279	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	MONT 13	
C.38.653 (και C. 1978.73)	(Πελίκη)	ATH 1	σ. 23, 40, 54, 55-57, 59, 61, 133, 233, 235-236, 247, 315
C.71.337	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	MEL 123	σ. 77-78, 107, 286, 290, εικ. 48Β, πίν. 35Α
C.1976.13	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	NO 6	
C.1976.312	(Κρατήρας)	LON 27	
C.1977.203	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	NO 5	
Cp 1701	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	ERB 17	
Cp 1703	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	ERB 18	

ΚΡΑΚΟΒΙΑ

University

inv. 134 (1084)	Κύλικα-σκύφος	JEN 153	

LATTES

168	(Κύλικα χωρίς πόδι)	MEL 135	

LEIDEN

Rijksmuseum van Oudheden

1956.8.3	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 55	σ. 53-54 εικ. 18, 56Α, πίν. 19Α
K 94.1.18	Κύλικα τύπου Β	MEL 107	σ. 72-73, 287, 290, εικ. 44Β, 72Β, πίν. 33Β.Δ

ΛΟΝΔΙΝΟ

British Museum

E 108	Κύλικα τύπου Β	JEN 50	σ. 73
E 109	Κύλικα τύπου Β	MEL 87	σ. 72-73, 286, 290, εικ. 42Α, 71Α, πίν. 29Α
E 111	Κύλικα τύπου Β	JEN 51	σ. 73
E 129	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙ	MEL 127	σ. 79-81, 92-93, 114, 132, 264, 275, 284, 286, 289-291, 293-295, 297, 299, 302, 304, εικ. 49, 78Α, πίν. 35Β, 36
E 131	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙΙ	JEN 97	σ. 82
F 1	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LO 2	σ. 55-56, 62, 65, 96, πίν. 58Ε.ΣΤ
F 16	Πελίκη	KHAN 1	σ. 13
F 48	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 1	σ. 57, 59, 264-265, 267, 269, 271, 273, 277-278, πίν. 77Β
F 58	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 49	σ. 53-54, 128, 285, εικ. 58Β, πίν. 17Α.Δ
F 59	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 57	σ. 53-54, 285, εικ. 59Β, πίν. 19Β.Δ
F 64	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 4	σ. 44, 57-58, 62, 64, 229, 230, πίν. 60Γ.Δ

F 75	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOND 5	σ. 48, 55-56, 65, 109, 128, πίν. 65Γ.Δ
F 81	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOND 2	σ. 57-58, 65, 99, 106, πίν. 65Α.Β
F 90	Υδρία	MEL 81	σ. 67-68, 70, 157, 297, εικ. 41, 70, πίν. 28
F 121	Κύλικα-Σκύφος	MEL 136	σ. 84, 287, εικ. 52Α, 79Α, πίν. 40Α
F 122	Κύλικα-σκύφος	JEN 144	
F 134	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου I	JEN 88	σ. 78
67.5-12.33	Κύλικα-σκύφος	JEN 135	σ. 85
1772.3-20.32	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 7	σ. 55-56, 62, 160-161, πίν. 53Γ
1772.3-20.201 (όχι 1952.11-8.1)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 44	σ. 53-54, 285, εικ. 58Α, πίν. 19Γ.ΣΤ
1917.7-25.2	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 38	σ. 53-54, εικ. 57Α, πίν. 14Α
1917.7-26.3	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II	MEL 131	σ. 80, 304, εικ. 50Β, 78Γ
1924.7-16.1	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 10	σ. 57-58, 62, 64, 234, 236, πίν. 62Α.Β
1931.2-16.24	Καλυκωτός κρατήρας	UPS 5	σ. 45, 58, πίν. 84Γ

LOS ANGELES

County Museum of Art

50.8.34 (A 5933.50.40)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	NO 2	σ. 62, 64, 257, 265, 269, 271, 273, 276, πίν. 76Α.Γ
50.8.38 (A 5933.50.44)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	WD 5	σ. 62, 257, πίν. 91Β
50.8.39 (A 5933.50.45)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 62	σ. 53, 265, 271, 273, 278, 285, πίν. 20Β.Δ

ΜΑΔΡΙΤΗ

Museo Arqueológico Nacional

11012 (L. 209)	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 27	σ. 17, 37-38, 67, 93, 275, 302, πίν. 11Δ
11016 (L. 226)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MADR 1	σ. 114, 132
11017 (L. 224)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	OIN 3	σ. 57-58, 241, 246, πίν. 77Α
11031 (L. 223)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 53	σ. 53, 239, 244, 285, πίν. 16Α.Δ
11132 (L. 202)	Υδρία	MEL 80	σ. 68

MALIBU

J. Paul Getty Museum

87.AE.93	Ελικωτός κρατήρας	MEL 12	σ. 16, 19-22, 26, 29, 38-39, 77-80, 87-88, 92-93, 96, 98, 107-108, 114-115, 117, 119, 127, 132, 264-265, 270-271, 273, 275, 283-284, 286-287, 289-295, 297, 299, 301-302, 304, 312, πίν. 3Δ, 4, 5

	Κύλικα τύπου Β	JEN 18	
MANCHESTER			
Whitworth Institute			
5943	Κύλικα τύπου Β	JEN 81	
MANNHEIM			
Reiss-Museum			
123	Καλυκωτός κρατήρας	ATH 9	σ. 46-47, πίν. 45Δ.Ε.ΣΤ
MARZABOTTO			
Museo Aria			
	Κύλικα τύπου Β	JEN 57	σ. 95, 133, 275
	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 59	
ΜΑΣΣΑΛΙΑ			
Musée Borely			
	Καλυκωτός κρατήρας	ROD 6	
ΜΕΛΒΟΥΡΝΗ			
Ιδιωτική συλλογή Geddes			
GpA 4.8	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MONT 7	σ. 55, 57, 104, 114, 132, πίν. 73Α
ΜΕΛΒΟΥΡΝΗ			
Ιδιωτική συλλογή			
	Κύλικα-σκύφος	JEN 164	σ. 85
ΜΙΛΑΝΟ			
Συλλογή Η.Α.			
(Caputi 445)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MONT 6	σ. 55-56, 62, 107, 114, πίν. 72Δ
ΜΟΝΑΧΟ			
Staatliche Antikensammlungen			
2397 (J. 247)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOU 5	σ. 57, 62, 66, εικ. 36Α, πίν. 68Α
6013	Καλυκωτός κρατήρας	ATH 8	σ. 41-42, 109, εικ. 9Β, πίν. 44Γ
9475	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 13	σ. 57, 59, 265, 269, 271, 273, 277-278, πίν. 63Β.Γ
	Οινοχόη-χους	ERB 21	
MONTPELLIER			
Musée Fabre			
837.1.1109	Καλυκωτός κρατήρας	FAB 1	σ. 46, πίν. 56Α.Δ

MURCIA
Museo Arqueológico di Murcia

	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 107	
	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 141	σ. 85

ΜΥΤΙΛΗΝΗ
Μουσείο

592	Πελίκη	ROD 1	σ. 13, πίν. 71Ε.ΣΤ

NARBONNE
Musée

	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 60	

ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ
Metropolitan Museum of Art

06.1021.140	(Ελικωτός κρατήρας)	CNY 2	σ. 16, 23, 318, πίν. 50Δ
06.1021.214	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 50	σ. 53, 105, 285, πίν. 17Β.Ε
24.97.36	Αρυβαλλοειδής λήκυθος	VIEN 8	σ. 48, 239, 242, πίν. 88Γ
56.171.55	Υδρία	ERB 20	σ. 54, 59, 69, 145, 152, 154, 158, 164, 166, 171, 173, 178, πίν. 55Γ.Δ
56.171.56	Υδρία	MEL 74	σ. 67-70, 151, 156, 160-161, 164, 166, 168, 171, 173, 178, 289, 295-296, 299, 302-303, πίν. 25

ΝΕΑΠΟΛΗ
Museo Archeologico Nazionale

927	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOND 1	σ. 65
929	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 14	σ. 62, 166
931	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 43	σ. 53, 114, 146, πίν. 16Γ
1922	Κωδωνόσχημος κρατήρας	FAB 2	
2375	Υδρία	MEL 75	σ. 68-69, 104, 106, 134, 157, πίν. 26Α
2580	Κύλικα	MEL 94	σ. 127
2583	Κύλικα	MEL 99	
2595	Κύλικα-σκύφος	JEN 133	σ. 85
2599	Κύλικα-σκύφος	JEN 154	σ. 85
2602	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	MEL 118	σ. 77-78, πίν. 34Α
2604	Κύλικα-σκύφος	JEN 143	σ. 85
2685	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	MEL 119	σ. 77-78, 126, 287
2847	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 12	σ. 54, 59-60, 62, 99, 161, πίν. 54Γ
2912	Υδρία	MEL 78	σ. 68-69, 264, πίν. 27Γ
3243	Κωδωνόσχημος κρατήρας	BUD 2	σ. 58, 62, πίν. 49Ε
3245	Κωδωνόσχημος κρατήρας	NA 3	σ. 57-58, 62-64, πίν. 74Δ.Ε
82920 (H 2200)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	OIN 2	σ. 59, 108, 132, 316, πίν. 76Β.Δ

126033	Αμφορέας με λαιμό	MEL 1	σ. 8-9, 16-22, 26-30, 32-33, 38-39, 67, 72, 77-80, 84, 87-88, 92-93, 96, 98, 103, 105-108, 114-115, 117, 119, 123, 126-128, 132, 150-151, 206-207, 209, 211-213, 216-217, 219, 244, 264-265, 269-271, 273, 275-276, 278, 280, 283-284, 286-287, 289-295, 297, 299, 301-304, 306, 312, πίν. 1Α.Β
(Stg. 282)	Κύλικα-σκύφος	JEN 160	σ. 85

ΝΕΑΠΟΛΗ

Ιδιωτική συλλογή Mario Astarita

11	Κύλικα	CNY 5	
12	(Κύλικα)	CNY 6	
13	Κύλικα-σκύφος	CNY 7	

ΝΕΑΠΟΛΗ

Ιδιωτική συλλογή

(1)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MONT 9	σ. 55, 56

NEWCASTLE UPON TYNE

Laing Art Gallery and Museum

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	HAR 1	

ΟΔΗΣΣΟΣ

Museum

	Κύλικα-σκύφος	JEN 142	σ. 85

ΟΞΦΟΡΔΗ

Ashmolean Museum

1912.39	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	NO 4	
1931.39	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου III	JEN 96	σ. 82
1936.614	(Κύλικα χωρίς πόδι)	MEL 134	σ. 295, 303, πίν. 38Ε
1946.52	Κύλικα τύπου Β	JEN 75	
1954.230	Κωδωνόσχημος κρατήρας	NO 1	σ. 62, 121, πίν. 75Β
1954.263	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	LON 8	σ. 44
1956.322	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	UPS 17	
G 730	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	VIEN 3	
G 731	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	DUB 3	
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 24	
	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	UPS 18	
	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	VIEN 4	

ΟΞΦΟΡΔΗ

Ιδιωτική συλλογή καθηγητή Sir Roger Mynors

	Καλυκωτός κρατήρας	UPS 2	σ. 40, 44-45, 48, 65, 230-231, 234-235, πίν. 82Α.Γ

ΟΥΤΡΕΧΤΗ

Universität

H 13	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 115	σ. 85

ΠΑΡΙΣΙ

Μουσείο Λούβρου

C 10853	(Πελίκη)	MEL 8	σ. 12, 67-68, 70, 72-73, 96, 157, 165, 212, 215-216, 218-220, 231, 285-286, 290, 297, εικ. 1Β, πίν. 3Α.Β
C 10854	(Πελίκη)	MEL 7	σ. 12, 67-70, 104, 106-107, 114, 117, 134, 151, 156-157, 160-161, 164, 166, 168, 171, 173, 178, 201, 208, 212, 214, 216-218, 220, 244, 251, 264, 280, 283-285, 289, 295-300, 302-304, εικ. 1Α, 55, πίν. 2Δ.Ε
C 10983, 11920,11922-3, 11929, 11940	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 90	σ. 72-73, 286, εικ. 42Β, 71Β, πίν. 29Β.Δ
C 10984	Κύλικα τύπου Β	MEL 100	σ. 72-73, 106, 283, 287, εικ. 43Β, 72Α, πίν. 32Α.Γ
C 11924	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 105	σ. 107-8, 127, πίν. 31Β.Δ
C 11925	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 91	σ. 72, 286, πίν. 30Α.Γ
CA 643.8	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 163	σ. 85
CA 2264	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 131	σ. 85
G 505 (ED 111-N 2661)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 42	σ. 53-54, 114, 285, εικ. 21Α, 57Β, πίν. 15Β.Ε
G 506	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 4	σ. 57, 97, εικ. 37Β, πίν. 77Γ
G 508	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOU 3	σ. 57, 59, 62, 237, 241-242, 253, πίν. 67Ε.ΣΤ
G 510	Κωδωνόσχημος κρατήρας	RIB 2	σ. 54, 59-60, 62-63, 105, 132, εικ. 39Α, 69Α, πίν. 80Β.Ε
G 512	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 51	σ. 53-54, 105, 127, 285, 290, 293-294, εικ. 21Β, 59Α, πίν. 18Α.Γ
G 518	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOUV 8	σ. 55, 57, 62-63, 128-129, πίν. 70Β.Δ
G 521	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOUV 1	σ. 55-56, 264-265, 267, 276-278, πίν. 69Α
G 639	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙ	MEL 132	σ. 80, 286, 294, πίν. 39
G 640	Κύλικα-σκύφος	JEN 151	σ. 85

N 2821 (ED 180)	Καλυκωτός κρατήρας	MONT 1	σ. 43-44, 55, 57, 61, 102, 113-114, 128, 132, πίν. 72Α.Γ
N 3486 (ED 936)	Κύλικα τύπου Β	JEN 77	

ΠΑΡΙΣΙ
Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques

427	Καλυκωτός κρατήρας	AMYM 2	σ. 43-45, 47, 58, 128, 133, εικ. 12Β, πίν. 41Γ.Δ
430	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 5	σ. 44, 57-58, 62, 64, 230, εικ. 32Α, 65Α, πίν. 60Ε.ΣΤ
433	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 2	σ. 57, 59, 265, 269, 273, 277, πίν. 77Δ
434	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOU 8	σ. 57, 62, 104, 108, εικ. 35Β, πίν. 68Γ
435	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 7	σ. 57-58, εικ. 37Α, πίν. 78Α
818	Κύλικα τύπου Β	JEN 27	σ. 73-74, 203
822	Κύλικα τύπου Β	JEN 83	σ. 73
824	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	JEN 94	σ. 78, 98, 105, 109, 132
825	Κύλικα-σκύφος	CNY 8	σ. 318
932	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 68	σ. 53-54, 114, 285, εικ. 22Β, 60Α-Β, πίν. 23Β.Ε

ΠΑΡΙΣΙ
Musée Rodin

Co 217 (1:256)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOU 4	σ. 57, 62, 241-242, 253, εικ. 35Α, πίν. 67Δ
1060	Καλυκωτός κρατήρας	ROD 2	

ΠΑΡΙΣΙ
Ιδιωτική συλλογή Francois Villard

	Κύλικα-σκύφος	JEN 162	

PHILADELPHIA
University Museum

MS 5462	Πυξίδα	MEL 82	σ. 165, 231, πίν. 24Γ

ΠΟΛΥΓΥΡΟΣ

272 (5.77.130)	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	MONT 3	σ. 54, 59
(8.74)	(Κωδωνόσχημος κρατήρας)	LON 16	σ. 57-58
(8.75)	(Κρατήρας)	NA 5	σ. 57-58, 116, πίν. 74Γ

PORT SUNLIGHT
Lady Lever Art Gallery

5037 (X. 2141)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 8	σ. 57-58, 265, 267, 269, 271, 273, 276-278, πίν. 78Β

ΠΡΑΓΑ
National Museum

18.52	Κύλικα-σκύφος	JEN 136	σ. 85

ΠΡΑΓΑ
Ιδιωτική συλλογή M. Ort

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	KHAN 3	

PROVIDENCE
Rhode Island School of Design

	Καλυκωτός κρατήρας	ATH 5	σ. 109, 120, πίν. 44Ε.ΣΤ

RALEIGH (N.C.)
North Carolina Museum of Art

57.14.25	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 41	σ. 17, 53, πίν. 14Δ

READING
Πανεπιστήμιο

23.iv.1	Κύλικα-σκύφος	JEN 161	σ. 85
45.viii.1	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 64	σ. 53, 265, 271, 273, 278, πίν. 22Α

RIBBESBÜTTEL bei Gifhorn
Συλλογή Loebbecke

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	RIB 1	σ. 54, 59, 62-63, 105, 128, πίν. 80Α.Δ

RUVO di Puglia
Museo Jatta

(422) 36733	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 6	σ. 44, 57-58, 62, 229, 230, πίν. 60Α
(453)	Κύλικα-σκύφος	JEN 157	σ. 85
(460)	Κύλικα-σκύφος	JEN 156	σ. 85
(755)	Κύλικα-σκύφος	JEN 134	σ. 85
(1418) 36853	Υδρία	MEL 77	σ. 68-69, 201, 208, 212, 216-218, 220, 280, 297, 300, πίν. 27Α
(1498) 36930	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 25	σ. 17, 36, 38, 67, 150, 201, 292, 294, 297, 299-300, 304, πίν. 10Γ

ΡΩΜΗ
Museo Nazionale di Villa Giulia

1514	Κωδωνόσχημος κρατήρας	UPS 1	σ. 43-45, 47-48, 55-56, 58, 61-62, 106, 128, 133, 264, 265, 269, 271, 273, 276-278, εικ. 12Α, πίν. 81

SALERNO			
Soprintendenza			
T. 1203	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MONT 5	
SAN FRANCISCO			
Palace of the Legion of Honor			
1626	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου II	MEL 130	σ. 80, 151, 286, πίν. 38Α.Δ
SAN FRANCISCO			
M. H. de Young Memorial Museum			
253.24876	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOU 6	σ. 57, 59, 62, 132, πίν. 68Β
SANTA AGATA DE΄ GOTI			
Ιδιωτική συλλογή καθηγητή Domenico Mustilli			
	Κύλικα τύπου Α	MEL 85	
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	HAR 3	
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 7	σ. 44, 57-58, 62, 229-230, 234, 236, 238, πίν. 61Δ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 15	
SARAJEVO			
National Museum			
416	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 69	σ. 115, 285, πίν. 22Γ.Δ
ΣΤΟΥΤΓΚΑΡΔΗ			
Württembergisches Landesmuseum			
4.160 (KAS 131)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 10	σ. 55, 63, 132, εικ. 29Β, 68Α, πίν. 54Α
ΤΑΡΑΝΤΑΣ			
Museo Nazionale			
4599	Υδρία	MEL 76	σ. 68-69, 244, 251, 296, 304, πίν. 26Β.Γ.Δ
TORINO			
Museo di Antichita			
4119 (2063)	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 70	σ. 117, 285, πίν. 23Γ.ΣΤ
ΤΟΡΟΝΤΟ			
Royal Ontario Museum			
919.5.35 (388)	Αμφορέας με λαιμό	MEL 3	σ. 8-9, 17, 21, 37-39, 53-54, 95-96, 107, 113, 115, 132, 149-150, 152-154, 158, 171, 173, 209, 211-212, 216-218, 220, 265, 271-272, 275, 278, 280, 285, 297, 301, 302, πίν. 1Γ.Δ
959.17.152	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 26	

TÜBINGEN

Eberhard-Karls-Universität, Archäologisches Institut

5493	(Κρατήρας)	ERB 19	

ULLASTRET

Musée Monographique

247	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 71	
367	(Κρατήρας)	MEL 73	σ. 298
2742	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 93	σ. 286, 298
	Πελίκη	MEL 9	σ. 12-13, 72-73, 107-108, 127, 286, 294, 298, πίν. 3Γ

UPSALA

University

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	UPS 10	σ. 55-56, πίν. 84Β

VALETTA

Museum

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOU 9	σ. 57-59, 63, πίν. 68Δ

VORONEZH

Kramskoy Museum

	Πελίκη	MEL 4	σ. 11-12, 17, 53-54, 114-115, 128, 146, 241, 244, 251, 285, πίν. 2Α

WOBURN ABBEY

Συλλογή του Δούκα του Bedford

	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	MEL 124	σ. 77, 78
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	WD 4	πίν. 91Δ.Ε
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	VIEN 6	σ. 62, πίν. 88Α

WÜRZBURG

Πανεπιστήμιο, Martin von Wagner-Museum

L. 492	Κύλικα τύπου Β	JEN 22	σ. 73-74, 126, εικ. 45Α, 74Α
L. 493	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙ	MEL 129	σ. 80, 127, 283, 286, εικ. 50Α, 78Β, πίν. 37Β.Δ
L. 523	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 33	σ. 37, 39, 96, 115, 132, 275, εικ. 4Α, πίν. 12Α.Δ
L. 634	Κωδωνόσχημος κρατήρας	AMYM 4	σ. 57-58, 62, 64, 147, 151, 157-158, 170-171, 173, εικ. 34, 61, πίν. 42Α.Β
H 4643 (L. 522)	Καλυκωτός κρατήρας	MEL 28	σ. 37, 39, 200-201, 205-206, 209-210, 213-214, 216, 217, 283, 285, 297, 301, εικ. 3Β, πίν. 11Α.Β
H 5011	Κύλικα τύπου Β	JEN 29	σ. 73-74, 88, 95, 133, 275, εικ. 45Β, 75Α

Η 5982	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 37	σ. 53, 150, 154, εικ. 20, πίν. 14Β

ΦΛΩΡΕΝΤΙΑ

Museo Archeologico Etrusco

81907	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 65	σ. 265, 269, 271, 273, πίν. 22Β
16 Β 34	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 117	
17 Β 13-14	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 113	
17 Β 46 (Ε Β 1)	Κύλικα τύπου Β	JEN 58	
19 Β 32	(Κύλικα-σκύφος)	JEN 149	
20 Β 49	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 112	
20 Β 83	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 115	
PD 279	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 109	
PD 285	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 108	
PD 318	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 111	
PD 363-4	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 92	σ. 72, 286, πίν. 30Β.Δ
PD 479-80	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 110	
	(Κύλικα τύπου Β)	MEL 116	

ΕΜΠΟΡΙΟ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΘΗΝΑ

	Καλυκωτός κρατήρας	LOU 1	σ. 48

ΒΑΣΙΛΕΙΑ

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	DUB 2	σ. 62, 265, 267, 269, 271, 273-274, 276, 278, πίν. 51Δ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 16	σ. 64, 146, πίν. 55Α.Β
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 11	σ. 57-58, 62, 101, 113, 128, 132, 229, πίν. 62Γ.Δ
	Κύλικα τύπου Β	JEN 69	σ. 73, 74
	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	JEN 95	σ. 78

ΓΕΝΕΥΗ

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PHIL 1	σ. 56

ΖΥΡΙΧΗ

	Αρυβαλλοειδής λήκυθος	VIEN 9	

ΙΤΑΛΙΑ

	Κύλικα τύπου Β	JEN 65	

ΛΟΝΔΙΝΟ

	Πελίκη	MEL 5	σ. 11, 53-54, 59, 99, 103, 105, 127, 133, 239, 244, 265, 267, 269-271, 273, 276-278, 284-285, 289-290, 292-294, πίν. 2Β.Γ

	Κιονωτός κρατήρας	MEL 19	σ. 27-28, 30, 96, 275, 290, 304, πίν. 8Γ.Δ
	Καλυκωτός κρατήρας	LON 1	σ. 42, 55-59, 62, 64, 101, 113, 128, 132-133, 225, 228-229, 234, 236, 265, 267, 269-273, 276-278, πίν. 60Β
	Καλυκωτός κρατήρας	LON 5	σ. 44, 57-58, 62, 64, 230, πίν. 60Ε.ΣΤ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 45	σ. 115, πίν. 16ΣΤ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 48	σ. 17, 53, 285, πίν. 17ΣΤ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 12	σ. 57-58, 265, 267, 269-270, 272, 276, 278, πίν. 63Α
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 14	σ. 57, 59, πίν. 63Δ.Ε
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 19	σ. 55, 56
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LON 21	σ. 57, 59, πίν. 64Γ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MADR 3	σ. 57, 59, 114, πίν. 71Ζ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MONT 8	σ. 55, 57, 114, πίν. 73Γ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	NO 3	πίν. 75Δ.Ε
	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	MEL 120	σ. 77-78, 127, 287, πίν. 34Β.Γ
	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	JEN 89	σ. 78
	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου Ι	JEN 92	
ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ			
	Καλυκωτός κρατήρας	ATH 12	σ. 55-57, πίν. 46Α.Γ
	Καλυκωτός κρατήρας	NA 1	σ. 44, 57, 128, 132, πίν. 74Α.Β
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 46	πίν. 17Γ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MEL 66	
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	LOUV 5	σ. 56, 109
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	ERB 8	σ. 57-58, 161, 245, 253, 258, πίν. 53Β.Ε
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	NA 4	σ. 57-58, 62, 64, 113, πίν. 75Α.Γ
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 9	πίν. 78Γ.Δ
	Κύλικα τύπου Β	MEL 88	σ. 72, 286, πίν. 29Γ
	Κύλικα τύπου Β	JEN 70	σ. 73
	Κύλικα χωρίς πόδι τύπου ΙΙ	MEL 128	σ. 80, 93, 108, 115, 132, πίν. 37Α.Γ
	Κύλικα-σκύφος	MEL 137	σ. 84, 283, πίν. 40Γ
ΠΑΡΙΣΙ			
	Κωδωνόσχημος κρατήρας	HAR 2	σ. 56, πίν. 56Ε
ΡΩΜΗ			
	Κιονωτός κρατήρας	MEL 24	σ. 21, 26, 28

ΑΓΓΕΙΑ ΜΕ ΑΓΝΩΣΤΟ ΤΟΠΟ ΦΥΛΑΞΗΣ

ΒΑΪΜΑΡΗ

Ιδιωτική συλλογή Ludwig Preller

	(Κύλικα τύπου Β)	JEN 6	σ. 73-74, 210, 246

ΒΕΡΟΛΙΝΟ

Antikensammlung, Staatliche Museen – Preussischer Kulturbesitz

F 2646	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 6	
inv. 2933	Κωδωνόσχημος κρατήρας	PER 5	σ. 58

ΒΙΕΝΝΗ

Ιδιωτική συλλογή Matsch

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	KHAN 5	

GERONA

Museo Arquelogico Provincial

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	DUB 4	

ΖΥΡΙΧΗ

Ιδιωτική συλλογή καθηγητή Mirko Roš

	Κύλικα	JEN 99	σ. 82

ΚΙΕΒΟ

Ιδιωτική συλλογή Khanenko

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	KHAN 2	

ΛΕΙΨΙΑ

Universität

T 686	(Κρατήρας)	MEL 72	σ. 214, πίν. 24Α

ΛΟΝΔΙΝΟ

Συλλογή Archibald Russell

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	VIEN 7	σ. 56, 62, 240, πίν. 88Β

MALMAISON

Ιδιωτική συλλογή αυτοκράτειρας Ιωσηφίνας

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	MADR 4	σ. 114

ΝΕΑΠΟΛΗ

Ιδιωτική συλλογή Sir William Hamilton

	Κωδωνόσχημος κρατήρας	UPS 15	

Ιδιωτική συλλογή George RAMPIN

	Αρυβαλλοειδής λήκυθος	VIEN 12	

ΑΝΤΙΣΤΟΙΧΙΣΗ ΤΩΝ ΑΡΙΘΜΩΝ ΤΟΥ ΚΑΤΑΛΟΓΟΥ ΑΓΓΕΙΩΝ ΜΕ ΤΟΥΣ ΑΡΙΘΜΟΥΣ ΤΩΝ ΚΑΤΑΛΟΓΩΝ ΤΟΥ BEAZLEY (ARV^2 ΚΑΙ PARALIPOMENA)

ARV^2	Αρ. κατ.
1408, 1	CNY 1
1408, 2	CNY 2
1408, 3	CNY 3
1408, 4	CNY 4
1408, 1	CNY 5
1408, 2	CNY 6
1408, 3	CNY 7
1408	CNY 8
1408, 1	MEL 13
1409, 2	MEL 16
1409, 3	MEL 20
1409, 4	MEL 21
1409, 4 bis	MEL 17
1409, 5	MEL 22
1409, 6	MEL 23
1409, 7	MEL 18
1409, 8	MEL 24
1409, 8 bis	MEL 19
1409, 9	MEL 25
1409, 10	MEL 26
1409, 11	MEL 27
1409, 12	MEL 29
1410, 14	MEL 28
1410, 15	MEL 35
1410, 16	MEL 38
1410, 17	MEL 42
1410, 18	MEL 43
1410, 19	MEL 40
1410, 20	MEL 47
1410, 21	MEL 39
1410, 22	MEL 41
1410, 23	MEL 49
1410, 24	MEL 50
1410, 25	MEL 51
1410, 26	MEL 53
1410, 27	MEL 52
1411, 29	MEL 54
1411, 30	MEL 57
1411, 30 bis	MEL 56
1411, 31	MEL 59
1411, 32	MEL 58
1411, 33	MEL 61
1411, 34	MEL 62
1411, 35	MEL 63
1411, 36	MEL 60
1411, 37	MEL 64
1411, 38	MEL 15
1411, 39	MEL 2
1411, 40	MEL 3
1411, 41	MEL 4
1411, 42	MEL 5

ARV^2	Αρ. κατ.
1411, 43	MEL 6
1411, 44	MEL 7
1411, 45	MEL 8
1412, 46	MEL 74
1412, 47	MEL 75
1412, 48	MEL 76
1412, 49	MEL 77
1412, 50	MEL 78
1412, 51	MEL 79
1412, 52	MEL 80
1412, 53	MEL 72
1412, 54	MEL 83
1412, 55	MEL 85
1412, 56	MEL 87
1412, 57	MEL 88
1412, 58	MEL 89
1412, 60	MEL 90
1413, 61	MEL 91
1413, 62	MEL 92
1413, 63	MEL 94
1413, 64	MEL 95
1413, 65	MEL 96
1413, 66	MEL 97
1413, 67	MEL 98
1413, 68	MEL 99
1413, 69	MEL 100
1413, 70	MEL 102
1413, 71	MEL 103
1413, 72	MEL 104
1413, 73	MEL 105
1413, 74	MEL 90
1413, 75	MEL 90
1413, 76	MEL 90
1413, 77	MEL 90
1413, 78	MEL 90
1413, 79	MEL 108
1413, 80	MEL 109
1413, 81	MEL 110
1413, 82	MEL 111
1413, 83	MEL 112
1413, 84	MEL 113
1414, 86	MEL 116
1414, 87	MEL 121
1414, 88	MEL 124
1414, 89	MEL 127
1414, 90	MEL 129
1414, 91	MEL 130
1414, 92	MEL 131
1414, 93	MEL 132
1414, 94	MEL 133
1414, 95	MEL 134
1414, 95 bis	MEL 135

1414, 96	MEL 136	1421	MADR 4
1414, 97	MEL 138	1421, 1	LO 2
1414, 98	MEL 139	1421, 2	LO 3
1414, 99	MEL 142	1421, 3	LO 5
1414, 100	MEL 143	1421, 4	LO 6
1415	MEL 65	1422	LO 4
1415, 1	MEL 33	1422, 1	NO 1
1415, 2	MEL 44	1422, 2	NO 2
1415, 3	MEL 66	1422, 3	NO 3
1415, 4	MEL 67	1422, 4	NO 4
1415	MEL 68	1422, 1	DUB 1
1416, 1	MEL 125	1422, 2	DUB 2
1416, 2	MEL 126	1422, 3	DUB 3
1416, 3	MEL 140	1422, 4	DUB 4
1416, 1	MEL 32	1423, 1	VIEN 1
1416, 2	MEL 55	1423, 2	VIEN 2
1416, 3	WD 4	1423, 3	VIEN 3
1416, 4	MEL 10	1423, 4	VIEN 4
1416, 5	MEL 11	1423, 5	VIEN 5
1416, 6	MEL 86	1423, 6	VIEN 6
1416, 7	MEL 101	1423, 1	VIEN 8
1416, 8	MEL 114	1423, 2	VIEN 9
1416, 9	MEL 115	1423, 3	VIEN 10
1416, 10	MEL 116	1423, 4	VIEN 11
1417, 11	MEL 117	1423, 1	VIEN 12
1417, 12	MEL 119	1423, 2	VIEN 13
1417, 13	MEL 141	1424, 1	FER 1
1417, 1	MEL 81	1424, 2	FER 2
1417, 2	MEL 34	1424, 3	FER 3
1418, 1	ERB 1	1435, 1	ATH 4
1418, 2	ERB 4	1435, 2	ATH 5
1418, 3	ERB 2	1435	ATH 6
1418, 4	ERB 3	1435	ATH 7
1418, 5	ERB 7	1435	ATH 9
1418, 6	ERB 12	1435	ATH 12
1418, 7	ERB 14	1436, 1	LOU 3
1418, 7bis	ERB 13	1436, 2	LOU 4
1418, 8	ERB 9	1436, 3	LOU 5
1418, 9	ERB 10	1436, 4	LOU 6
1419, 10	ERB 8	1436, 5	LOU 7
1419, 12	ERB 20	1436, 6	LOU 8
1419, 1	LOND 5	1436, 7	LOU 9
1419, 2	ERB 21	1436, 9	LOU 1
1419	ERB 22	1436, 11	LOU 2
1419	ERB 16	1436, 1	UPS 10
1419, 1	LON 4	1436, 2	UPS 11
1420, 2	LON 8	1436, 3	UPS 15
1420, 3	LON 5	1437, 4	UPS 9
1420, 4	LON 6	1437, 5	UPS 12
1420, 5	LON 7	1437, 6	UPS 13
1420, 6	LON 10	1437, 7	UPS 8
1420, 7	LON 9	1437, 8	UPS 16
1420, 8	LON 11	1437, 9	UPS 17
1420, 8 bis	LON 13	1437, 10	UPS 18
1420, 1	LON 15	1437, 11	UPS 14
1420, 2	LON 3	1437, 13	UPS 2
1421	LON 20	1437, 14	UPS 3
1421	LON 23	1437, 15	UPS 4
1421, 1	MADR 1	1437, 16	UPS 5
1421, 2	MADR 2	1437, 1	WD 1

1437, 2	WD 2	1444, 3	ROD 4
1437	WD 3	1444, 4	ROD 1
1438	WD 5	1444, 5	ROD 6
1438, 1	VAT 1	1445, 1	KHAN 2
1438, 2	VAT 2	1445, 2	KHAN 3
1438	VAT 3	1445, 3	KHAN 4
1438, 1	RIB 1	1445	KHAN 5
1438, 2	RIB 2	1445	KHAN 1
1438, 1	VIENN 1	1511, 1	JEN 4
1438, 2	VIENN 2	1511, 2	JEN 5
1438, 1	NA 3	1511, 3	JEN 6
1439, 2	NA 4	1511, 4	JEN 7
1439, 1	BUD 1	1511, 5	JEN 8
1439, 2	BUD 2	1511, 6	JEN 9
1439, 1	BUD 3	1511, 7	JEN 10
1439, 2	BUD 4	1511, 8	JEN 11
1439, 1	HAR 1	1511, 9	JEN 12
1439, 2	HAR 2	1511, 10	JEN 13
1439	HAR 3	1512, 11	JEN 14
1440, 1	IPHI 1	1512, 12	JEN 15
1440, 2	IPHI 2	1512, 16	JEN 20
1440, 1	OIN 2	1512, 17	JEN 21
1440, 2	OIN 3	1512, 18	JEN 22
1440, 3	OIN 4	1512, 19	JEN 23
1440, 4	OIN 1	1512, 20	JEN 24
1440, 1	AMYM 4	1512, 21	JEN 25
1441, 2	AMYM 1	1512, 22	JEN 26
1441, 3	AMYM 2	1512, 23	JEN 27
1441, 1	LOUV 1	1513, 24	JEN 28
1441, 2	LOUV 2	1513, 25	JEN 32
1441, 3	LOUV 3	1513, 26	JEN 33
1441, 4	LOUV 4	1513, 27	JEN 34
1441, 5	LOUV 6	1513, 28	JEN 35
1441, 6	LOUV 7	1513, 29	JEN 36
1441, 7	LOUV 8	1513, 30	JEN 37
1442, 1	LOUVR 1	1513, 31	JEN 38
1442, 2	LOUVR 2	1513, 32	JEN 39
1442, 1	LOND 1	1513, 33	JEN 40
1442, 2	LOND 2	1513, 34	JEN 41
1442, 3	LOND 3	1513, 35	JEN 42
1442, 4	LOND 4	1513, 36	JEN 43
1442, 1	PHIL 2	1513, 37	JEN 44
1442, 2	PHIL 3	1513, 38	JEN 45
1442, 1	PER 1	1513, 39	JEN 46
1442, 2	PER 2	1513, 40	JEN 47
1443, 3	PER 3	1513, 41	JEN 48
1443, 4	PER 4	1513, 42	JEN 49
1443, 5	PER 5	1513, 43	JEN 50
1443, 6	PER 6	1514, 44	JEN 51
1443, 7	PER 7	1514, 45	JEN 52
1443	PER 8	1514, 46	JEN 53
1443	PER 9	1514, 47	JEN 54
1443, 1	ATHEN 1	1514, 48	JEN 87
1444, 2	ATHEN 2	1514, 49	JEN 88
1444, 1	FAB 1	1514, 51	JEN 115
1444, 2	FAB 2	1514, 52	JEN 116
1444, 1	ATHE 1	1514, 53	JEN 117
1444, 2	ATHE 2	1514, 54	JEN 118
1444, 1	ROD 2	1514, 55	JEN 119
1444, 2	ROD 3	1514, 56	JEN 120

1514, 57	JEN 121
1514, 58	JEN 122
1515, 59	JEN 123
1515, 60	JEN 124
1515, 61	JEN 125
1515, 62	JEN 126
1515, 63	JEN 127
1515, 64	JEN 128
1515, 65	JEN 129
1515, 66	JEN 130
1515, 67	JEN 114
1515, 68	JEN 100
1515, 69	JEN 101
1515, 70	JEN 102
1515, 71	JEN 103
1515, 72	JEN 104
1515, 73	JEN 106
1515, 74	JEN 107
1515, 75	JEN 108
1515, 76	JEN 110
1515, 77	JEN 111
1515, 78	JEN 112
1515, 79	JEN 167
1516, 80	JEN 1
1516, 81	JEN 3
1516, 1	JEN 89
1516, 2	JEN 90
1516	JEN 55
1516	JEN 131
1517, 1	JEN 56
1517, 2	JEN 57
1517, 3	JEN 58
1517, 4	JEN 59
1517, 5	JEN 60
1517, 6	JEN 61
1517, 7	JEN 62
1517, 8	JEN 63
1517, 9	JEN 92
1517, 10	JEN 165
1517, 1	JEN 64
1517, 2	JEN 65
1518	JEN 66
1518	JEN 67
1518	JEN 68
1518, 1	JEN 93
1518, 2	JEN 94
1518, 1	JEN 71
1518, 2	JEN 72
1518, 3	JEN 73
1518, 4	JEN 74
1518, 5	JEN 75
1518, 6	JEN 76
1519, 7	JEN 77
1519, 8	JEN 78
1519, 9	JEN 79
1519, 10	JEN 80
1519, 11	JEN 81
1519, 12	JEN 82
1519, 13	JEN 113
1519, 14	JEN 86
1519, 15	JEN 95
1519, 16	JEN 96
1519, 17	JEN 97
1519, 18	JEN 132
1519, 19	JEN 133
1519, 20	JEN 134
1519, 21	JEN 135
1519, 22	JEN 136
1520, 23	JEN 137
1520, 24	JEN 138
1520, 25	JEN 139
1520, 26	JEN 140
1520, 27	JEN 141
1520, 28	JEN 142
1520, 29	JEN 143
1520, 30	JEN 144
1520, 31	JEN 145
1520, 32	JEN 146
1520, 33	JEN 147
1520, 34	JEN 148
1520, 35	JEN 149
1520, 36	JEN 150
1520, 37	JEN 151
1520, 38	JEN 152
1520, 39	JEN 153
1520, 40	JEN 154
1520, 41	JEN 155
1520, 42	JEN 156
1520, 43	JEN 157
1521, 44	JEN 158
1521, 45	JEN 159
1521, 46	JEN 160
1521, 47	JEN 161
1521, 48	JEN 162
1521, 49	JEN 163
1521, 50	JEN 166
1521	JEN 83
1693	LON 24
1693	VIEN 7

PARA	Αρ. κατ.
492	ATHEN 3
500	JEN 29

ΝΕΕΣ ΤΑΥΤΙΣΕΙΣ

MEL 1	Καθάριου
MEL 9	[CVA]
MEL 12	Burn
MEL 14	Καθάριου
MEL 30	McPhee
MEL 36	McPhee
MEL 37	Jucker
MEL 45	McPhee
MEL 46	Καθάριου
MEL 48	[Sotheby´s]
MEL 69	von Bothmer
MEL 70	Lo Porto
MEL 71	[CVA]
MEL 73	[CVA]
MEL 82	McPhee
MEL 84	Beazley
MEL 93	[CVA]
MEL 106	McPhee
MEL 107	Vos
MEL 120	[Christie´s]
MEL 122	Καθάριου
MEL 123	McPhee
MEL 128	[Antiqua]
MEL 137	Καθάριου
AMYM 3	McPhee
ATH 1	McPhee
ATH 2	McPhee
ATH 3	Καθάριου
ATH 8	Καθάριου
ATH 10	McPhee
ATH 11	McPhee
ERB 5	Καθάριου
ERB 6	Καθάριου
ERB 11	Schauenburg
ERB 15	McPhee
ERB 17	McPhee
ERB 18	McPhee
ERB 19	Böhr
JEN 2	Lindner
JEN 18	Καθάριου
JEN 30	
JEN 31	
JEN 69	[MuM]
JEN 70	[Christie´s]
JEN 84	Zinserling
JEN 85	
JEN 95	Cahn/Καθάριου
JEN 105	[Geyer]
JEN 109	[Geyer]
JEN 164	[Sotheby´s]
LO 1	McPhee
LON 1	[Sotheby´s]
LON 2	Curti
LON 12	McPhee
LON 14	[Sotheby´s]
LON 16	Καθάριου
LON 17	Beazley
LON 18	McPhee
LON 19	[Christie´s]
LON 21	McPhee
LON 22	Καθάριου
LON 25	Beazley
LON 27	Beazley
LOND 5	Καθάριου
LOUV 5	Καθάριου
MADR 3	Καθάριου
MONT 1–13	McPhee
NA 1	Καθάριου
NA 2	McPhee
NA 5	Καθάριου
NO 5	McPhee
NO 6	McPhee
PHIL 1	[Christie´s]
ROD 5	[Sotheby´s]
UPS 1	McPhee
UPS 6	Καθάριου
UPS 7	[CVA]
WD 6	Curti

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΟΠΩΝ ΠΡΟΕΛΕΥΣΗΣ

ΑΙΓΥΠΤΟΣ	
Ναύκρατις	DUB 3, NO 4, OIN 4, VIEN 3, VIEN 4, VIEN 5,
ΓΑΛΛΙΑ	
Beziers	JEN 150
Enserune	MEL 86, MEL 101, MEL 114
	JEN 20, JEN 21, JEN 23, JEN 41, JEN 82
Lattes	MEL 135
Montlaures	JEN 60
Ullastret	MEL 9, MEL 71, MEL 73, MEL 93
ΕΛΛΑΔΑ	
Αθήνα	MEL 6, MEL 54, MEL 67, MEL 83
	ATH 3, LON 25, LON 26, UPS 6, UPS 16
	JEN 4, JEN 5, JEN 6, JEN 8, JEN 9, JEN 10, JEN 11,
	JEN 12, JEN 13, JEN 14, JEN 15, JEN 16, JEN 17,
	JEN 19, JEN 24, JEN 25, JEN 32, JEN 33, JEN 34,
	JEN 35, JEN 36, JEN 37, JEN 38, JEN 39, JEN 40,
	JEN 42, JEN 43, JEN 44, JEN 45, JEN 46, JEN 47,
	JEN 48, JEN 49, JEN 53, JEN 54, JEN 56, JEN 62,
	JEN 63, JEN 100, JEN 101, JEN 104, JEN 105, JEN 106, JEN 108, JEN 109, JEN 110, JEN 111, JEN 112,
	JEN 114,JEN 117, JEN 118, JEN 119, JEN 120, JEN 121,
	JEN 122, JEN 123, JEN 124, JEN 125, JEN 126, JEN 127,
	JEN 128, JEN 129, JEN 130, JEN 140, JEN 159, JEN 167
Halai	LON 23
Βοιωτία	ATH 7, ATH 9, UPS 13, VIEN 12, VIENN 2
"Ελλάδα"	MEL 141
Ερέτρια	MEL 106
Ερμιόνη	OIN 1
Θήβα	MEL 69
	ATHE 1, ATHE 2
Κόρινθος	MEL 123
	AMYM 3, ATH 1, ERB 17, ERB 18, LON 27, MONT 12,
	MONT 13, NA 2, NO 5, NO 6
	JEN 113
Όλυνθος	LON 16, LON 20, MONT 3, NA 5
Περαχώρα	ATH 10
	JEN 61
Ρόδος	JEN 3
	KHAN 1
Σιάνα	LO 2
Τανάγρα	AMYM 1, ATH 4, ATHEN 1, ATHEN 2, ERB 2, LOU 2

	JEN 55, JEN 165
ΙΣΠΑΝΙΑ	
Ampurias	DUB 4
	JEN 116
Cabezo del Tio Pio	JEN 107, JEN 141
"Ισπανία"	MEL 5
ΙΤΑΛΙΑ	
Bologna	MEL 32, MEL 39
	LOUV 2, UPS 9
Calvi	MEL 27
	AMYM 4
Chiusi	MEL 92
"Ετρουρία"	JEN 143
"Ιταλία"	LOU 3
Καπύη (σημ. Capua)	MEL 1, MEL 4, MEL 10, MEL 11, MEL 33, MEL 68, MEL 140
	CNY 2
	ERB 20, PER 6, VIEN 7
Marzabotto	JEN 57, JEN 59
Montesarchio	MONT 4, MONT 5
Νεάπολη	MEL 94, MEL 99
Κοντά στη Νεάπολη	MEL 74, MEL 129
	LOUV 8
Nola	MEL 59, MEL 80, MEL 81, MEL 87, MEL 127, MEL 132, MEL 136
	JEN 92
"Νότια Ιταλία"	MEL 3, LOU 5
Piedimonte d΄ Alife	NA 3
Populonia	MEL 65
Potenza	VIEN 13
Ruvo	MEL 25, MEL 77, MEL 118
	LON 6, UPS 11, WD 3
	JEN 94, JEN 97, JEN 134, JEN 156, JEN 157
Santa Agata de΄ Goti	MEL 43
	BUD 2, ERB 12, HAR 3, LOUV 4, OIN 2
	JEN 85
"Σικελία"	ERB 14, LOND 1
Σικυών	VIEN 10
Spina	MEL 17, MEL 18, MEL 20, MEL 21, MEL 22, MEL 23, MEL 29, MEL 58, MEL 84, MEL 95, MEL 96, MEL 97, MEL 102, MEL 103, MEL 104, MEL 121, MEL 122, MEL 125, MEL 126, MEL 133, MEL 138, MEL 142, MEL 143
	ATH 2, ERB 15, FER 1, FER 2, FER 3, IPHI 1, LO 3, LON 2, LON 3, LOU 7, LOUV 7, PER 3, WD 6
	JEN 64, JEN 71, JEN 76, JEN 78, JEN 79, JEN 80,

	JEN 86, JEN 90, JEN 91, JEN 93, JEN 103
Τάρας	MEL 76
Vulci	JEN 27, JEN 28, JEN 66
Falerii	LON 9, UPS 1
MALTA	
Malta	LOU 9(;)
ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ	
Al Mina	LON 8, LON 24, NO 1, UPS 17, UPS 18
ΝΟΤΙΑ ΡΩΣΙΑ	
Baksy	ATH 11
Θεοδοσία	JEN 142, JEN 163
Kerch (Παντικάπαιον)	CNY 1, CNY 3
	JEN 137
Κριμαία	JEN 115
"Νότια Ρωσία"	JEN 131
Ολβία	JEN 145



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ



Το εργαστήριο του Ζωγράφου του Μελεάγρου και η εποχή του:

Παρατηρήσεις στην αττική κεραμική του πρώτου τετάρτου του 4ου αι. π.Χ.

Τόμος ΙΙΙ: Εικόνες - Πίνακες

Κλεοπάτρα Καθάριου

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2000

Συμβουλευτική Επιτροπή:

Μιχάλης Τιβέριος, καθηγητής Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ. (επιβλέπων)
Στέλλα Δρούγου, καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ.
Σεμέλη Πινγιάτογλου, αναπλ. καθηγήτρια Τμήματος Ιστορίας και Αρχαιολογίας Α.Π.Θ.

Ημερομηνία έγκρισης:
24 Οκτωβρίου 2000

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από το Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας του Α.Π.Θ. δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα.

1 ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΚΟΝΩΝ

Τα σχεδια των κατατομων και των παραπληρωματικων μοτιβων που περιλαμβανονται στον καταλογο εικονων αποτελουν κατα το μεγαλυτερο μερος τους σχεδια της γραφουσας Στις περιπτωσεις σχεδιασμου τους με βαση προυπαρχοντα σχεδια αλλων μελετητων αναφερεται το ονομα των τελευταιων μεσα σε παρενθεση

1 A Παρισι, Musee du Louvre αρ ευρ C 10854
B Παρισι, Musee du Louvre αρ ευρ Cp 10853

2 Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 158

3 A Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12489
B Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum αρ ευρ H 4643

4 Wuerzburg Martin-von-Wagner Museum αρ ευρ L 523

5 A Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12490
B Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12598

6 Erlangen, Universitaet αρ ευρ 302

7 Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12682

8 Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12255

9 A Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12250
B Μοναχο, Staatliche Antikensammlungen αρ ευρ 6013

10 Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12251

11 A Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12596
B Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 13898

12 A Ρωμη, Museo Nazionale di Villa Giulia αρ ευρ 1514
B Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques αρ ευρ 427

13 A Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 1329
B Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12196

14 A Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 115
B Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 27983

15 A Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 1366
B Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 1395

16 A Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 13895
B Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 13894

17 Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9106

18 Leiden, Rijksmuseum van Oudheden αρ ευρ 1956 8 3

19 Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts αρ ευρ 50 569

20 Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ H 5982

21 A Παρισι, Musée du Louvre αρ ευρ G 505
B Παρισι, Musee du Louvre αρ ευρ G 512

22 A Βρυξελλες, Musees Royaux d´Art et d´Histoire αρ ευρ A 196
B Παρισι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques αρ ευρ 932

23 Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1089

24 Βρυξέλλες, Musées Royaux d´Art et d´Histoire αρ ευρ R 275

25 A Erlangen, Universitaet αρ ευρ 307
B Βρυξέλλες, Musées Royaux d´Art et d´Histoire αρ ευρ R 276

26 A Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9098
B Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 946

27 A Βατικανο, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9102
B Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum αρ ευρ 336

28 A Βιεννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 910
B Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ. 908

29 A Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1033
B Στουτγκάρδη, Wuerttembergisches Landesmuseum αρ ευρ 4 160

30 A Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12197
B Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9104

31 A Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9100
B Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12269

32 A Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques αρ ευρ 430
B Civita Castellana, Museo Archeologico dell´ Agro Falisco αρ ευρ 3619

33 Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts αρ ευρ 50 568

34 Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ L 634

35 A Παρίσι, Musée Rodin αρ ευρ Co 217
B Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques αρ ευρ 434

36 A Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen αρ ευρ 2397
B Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ 17839

37 A Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d Antiques αρ ευρ 435
B Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 506

38 A Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ 17926
B Heidelberg, Universitaet αρ κατ.29/1

39 A Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 510
B Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9103

40 A Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1142
B Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12602

41 Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 90

42 A Λονδινο, British Museum αρ ευρ E 109
B Παρίσι, Musee du Louvre αρ ευρ C 10983, C 11920, C 11940

43 A Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery αρ ευρ 48 92 (Oakley J)
B Παρισι, Musée du Louvre αρ ευρ C 10984

44 A Ερέτρια, Μουσείο αρ ευρ 1530 - V 3032 (Gex, K)
B Leiden, Rijksmuseum van Oudheden αρ ευρ K 94/1,18

45 A Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ L 492 (Diederichs, H)
B Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ H 5011 (Diederichs, H)

46 A Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ 17934
B Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ 16551

47 A Βιέννη, Kunsthistorisches museum αρ ευρ 2223
B Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 203

48 A Βιεννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 96
B Κόρινθος, Αρχαιολογικο μουσείο αρ ευρ C 71.337 (McPhee, I)

49 Λονδινο, British Museum αρ ευρ E 129

50 A Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ L 493 (Diederichs, H)
B Λονδίνο, British Museum αρ ευρ 1917 7-26 3

51 A Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 207
B Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitaet αρ ευρ SAK 0432

52 A Λονδινο, British Museum αρ ευρ F 121
B Bristol, City Museum αρ ευρ R 364 1936

53 A Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 3712
B Ιενα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitaet αρ ευρ SAK 0451

54 A Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitaet αρ ευρ SAK 0453
B Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum αρ ευρ 241

55 Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ C 10854

56 A Leiden, Rijksmuseum van Oudheden αρ. ευρ 1956.8 3
B Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts αρ ευρ 50 569

57 A Λονδίνο, British Museum αρ ευρ 1917 7-25 2
B Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 505

58 A Λονδίνο, British Museum αρ ευρ 1772 3-20 201
B Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 58

59 A Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 512
B Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 59

60 A. Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques αρ. ευρ. 932 (B/A)
B. Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques αρ. ευρ. 932 (A/B)

61 Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ. ευρ. L. 634

62 Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts αρ. ευρ. 50.568

63 A. Civita Castellana, Museo Archeologico dell' Agro Falisco αρ. ευρ. 3619
B. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ. ευρ. 910

64 A. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ. ευρ. inv. 9098
B. Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum αρ. ευρ. 336

65 A. Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d'Antiques αρ. ευρ. 430
Erlangen, Universitaet αρ. ευρ. 307
B.

66 A. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ. ευρ. 17926
B. Heidelberg, Universitaet αρ. κατ.29/1

67 Βρυξέλλες, Musées Royaux d'Art et d'Histoire αρ. ευρ. R 275

68 A. Στουτγκάρδη, Wuerttembergisches Landesmuseum αρ. ευρ. 4.160
B. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ. ευρ. inv. 9104

69 A. Παρίσι, Musée du Louvre αρ. ευρ. G 510
B. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ. ευρ. inv. 9100

70 Λονδίνο, British Museum αρ. ευρ. F 90

71 A. Λονδίνο, British Museum αρ. ευρ. E 109
B. Παρίσι, Musée du Louvre αρ. ευρ. C 10983, C 11920,......C 11940

72 A. Παρίσι, Musée du Louvre αρ. ευρ. C 10984
B. Leiden, Rijksmuseum van Oudheden αρ. ευρ. K. 94/1,18

73 A. Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitaet αρ. ευρ. SAK 0468
B. Ιένα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitaet αρ. ευρ. SAK 0469

74 A. Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ. ευρ. H 4633 (L. 492)
B. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ. ευρ. 16551

75 A. Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ. ευρ. H 5011
B. Γερμανία, Ιδιωτική συλλογή αρ. ευρ. 75

76 A. Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ. ευρ. 17934
B. Βιέννη, Kunsthistorisches museum αρ. ευρ. 2223

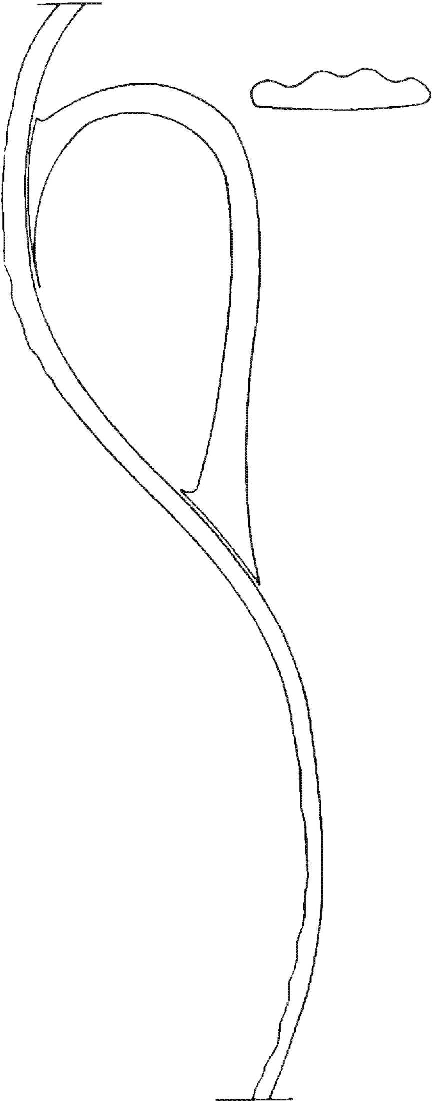
77 A. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ. ευρ. 203
B. Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ. ευρ. 96

78 A. Λονδίνο, British Museum αρ. ευρ. E 129
B. Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ. ευρ. L. 493
Γ. Λονδίνο, British Museum αρ. ευρ. 1917.7-26.3

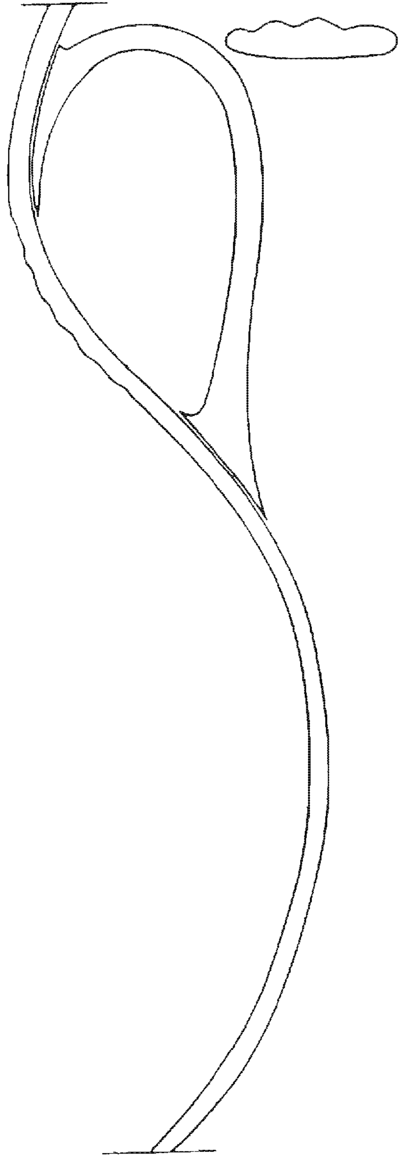
79 Α Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 121
Β Bristol, City Museum αρ ευρ R 364 1936

80 Α Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 207
Β Ιενα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitaet αρ ευρ SAK 0451
Γ Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum αρ ευρ 241

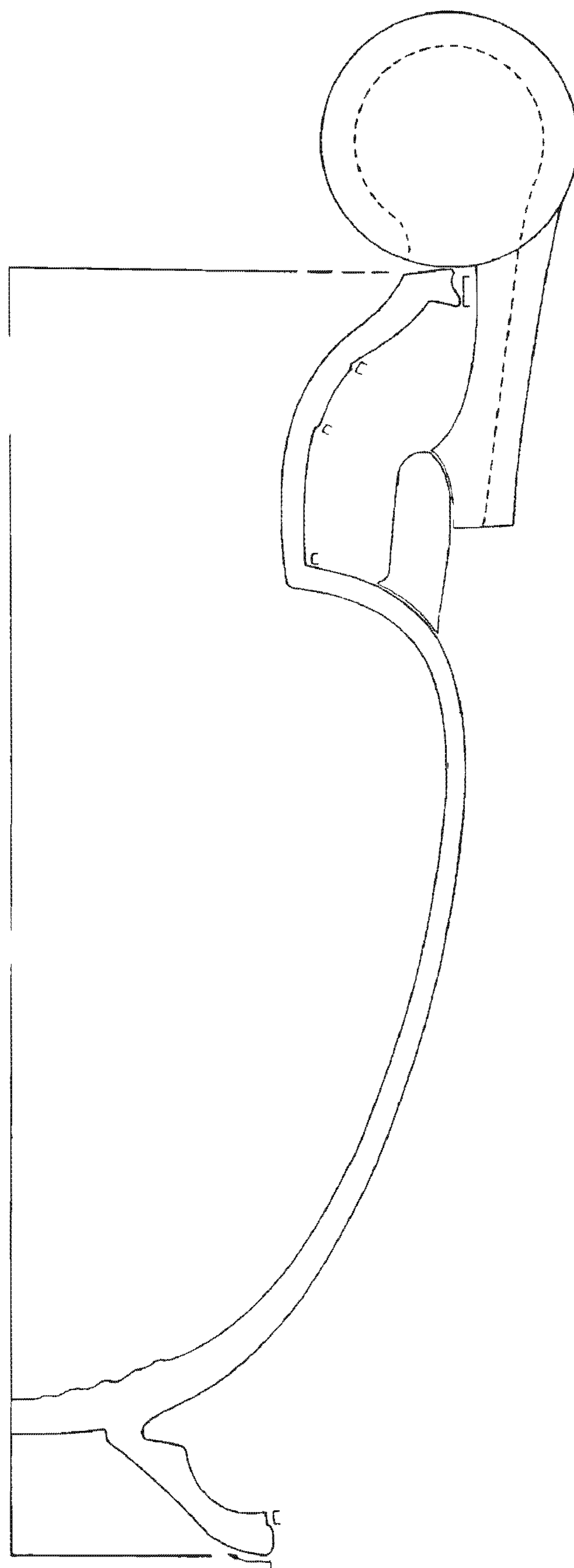
ΕΙΚ. 1



Α. MEL 7, Προχωρημένη πρώιμη περίοδος (1.2)

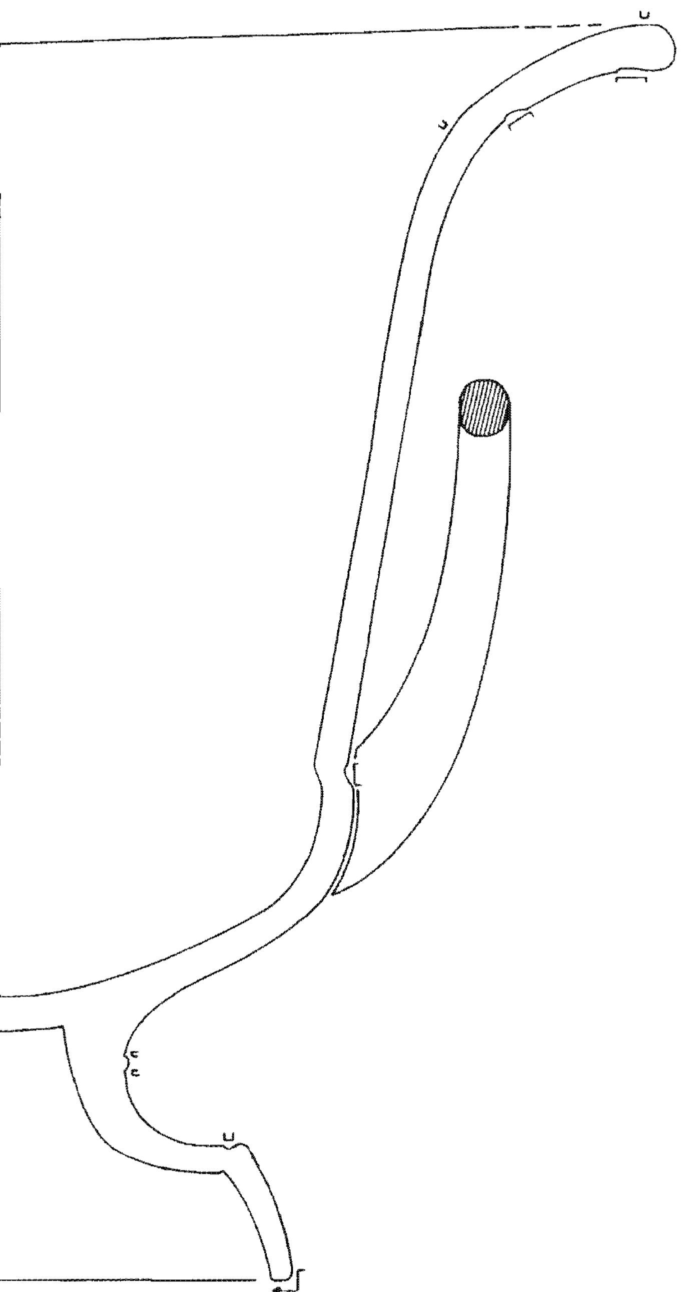


Β. MEL 8, Προχωρημένη πρώιμη περίοδος (1:2)

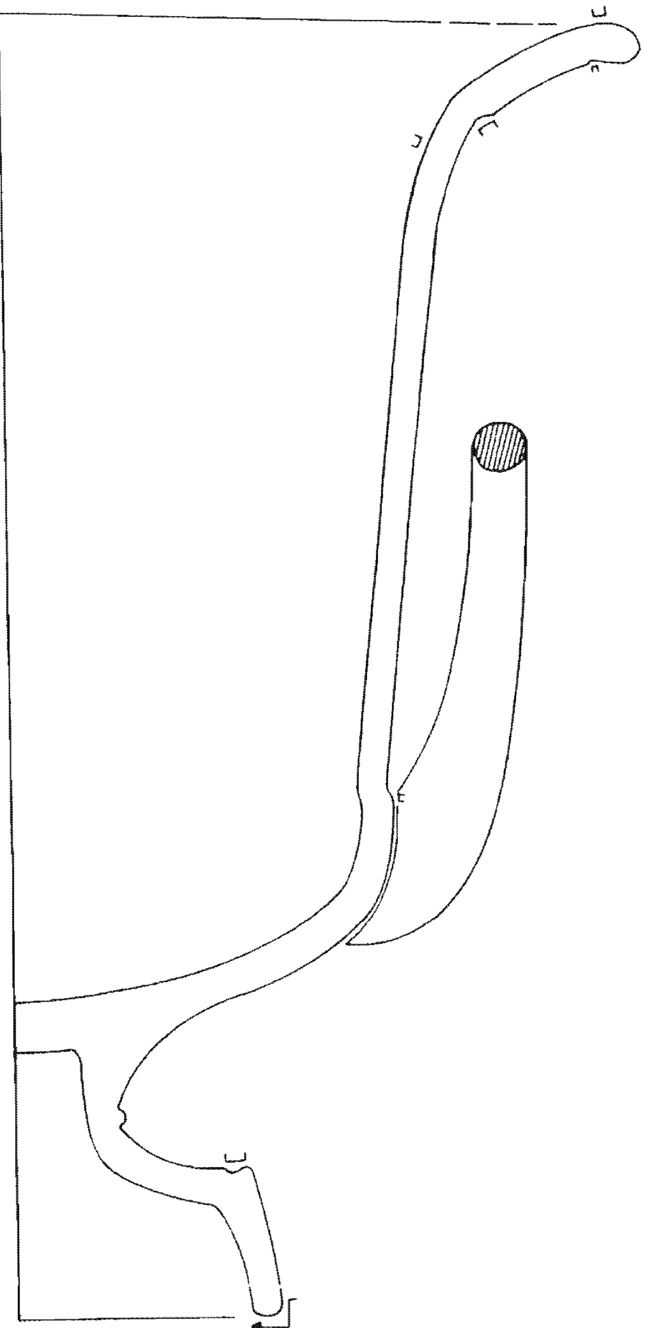


MEL 13, Προχωρημένη πρώιμη περίοδος (1.2)

ΕΙΚ 3

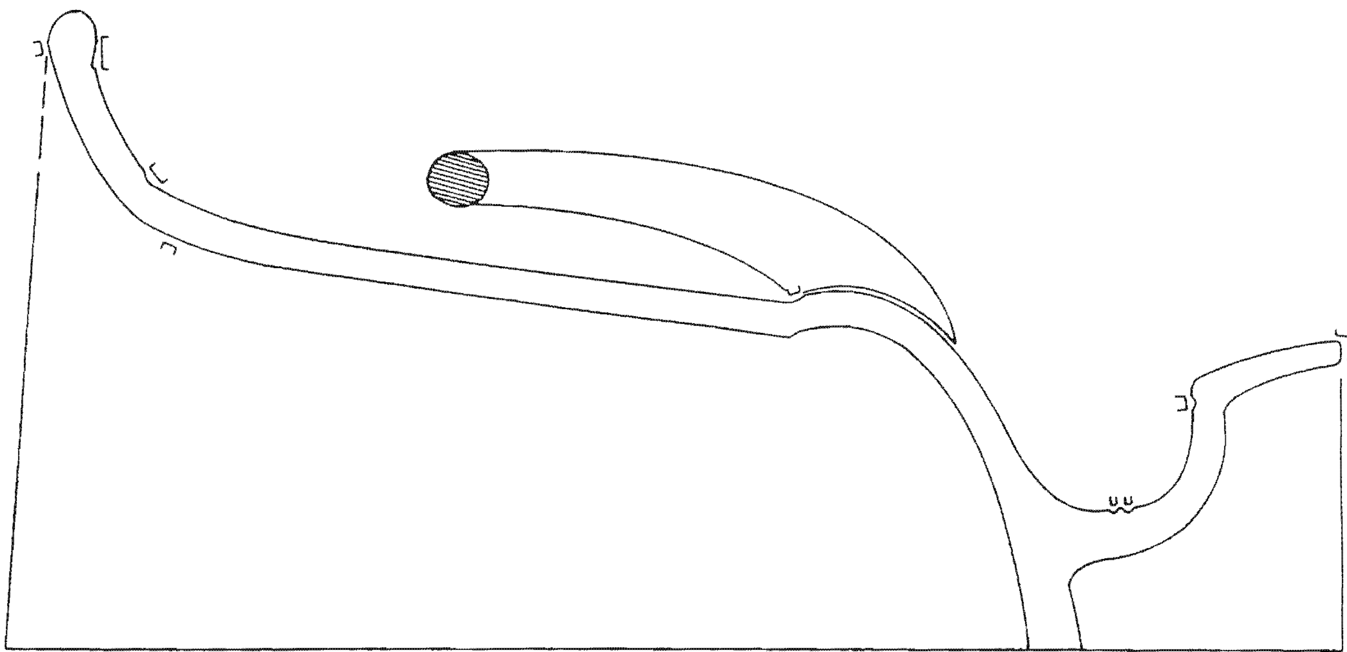


A MEL 26, Προχωρημένη πρώιμη περίοδος (1 2)

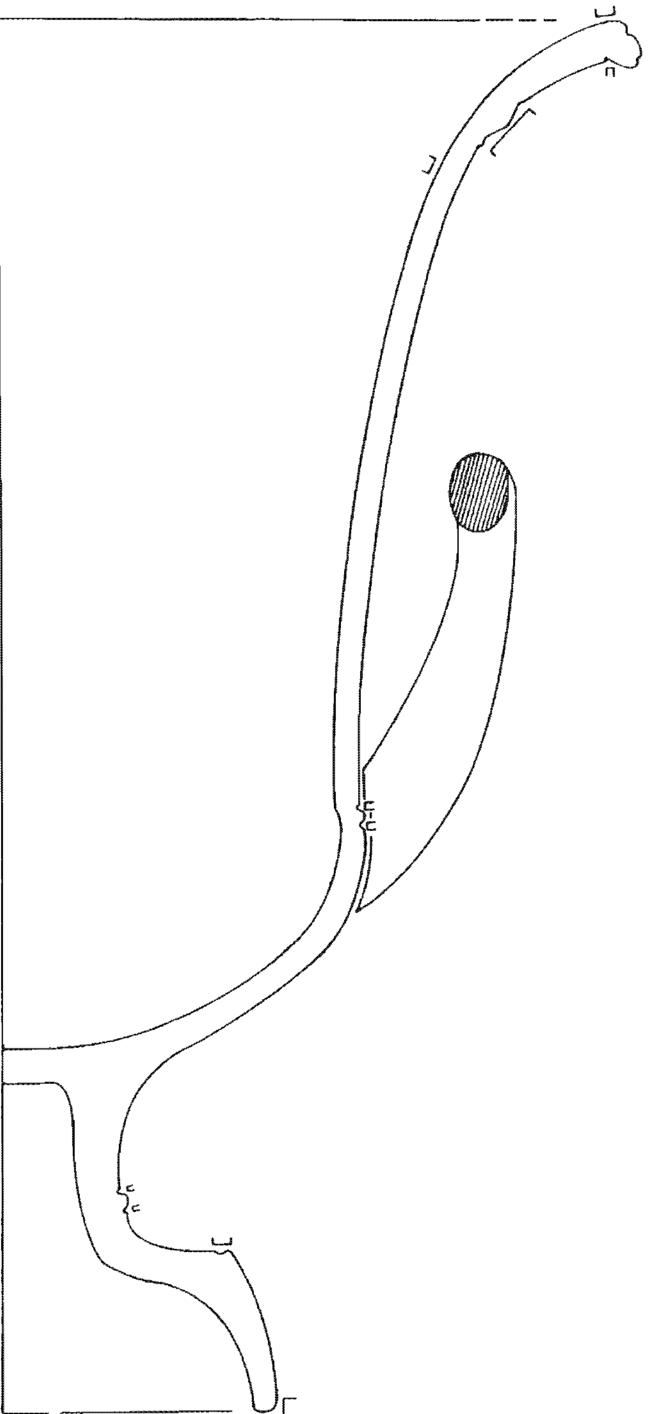


B MEL 28, Προχωρημένη πρωιμη περίοδος (1 2)

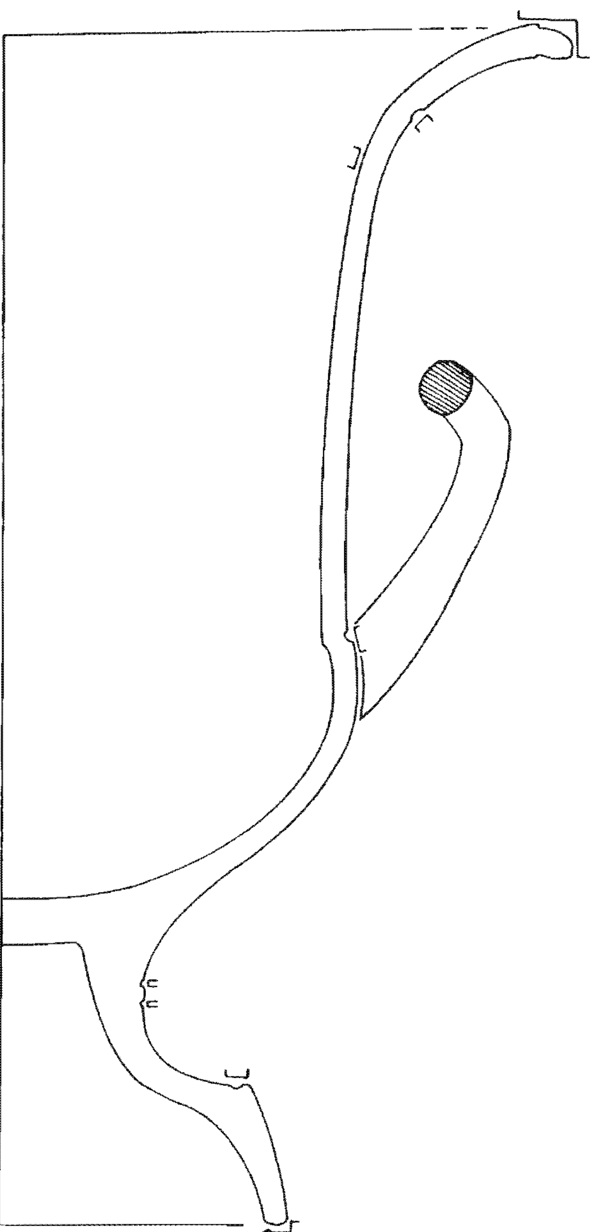
ΕΙΚ 4



MEL 33, Προχωρημένη πρώιμη περίοδος (1 2)

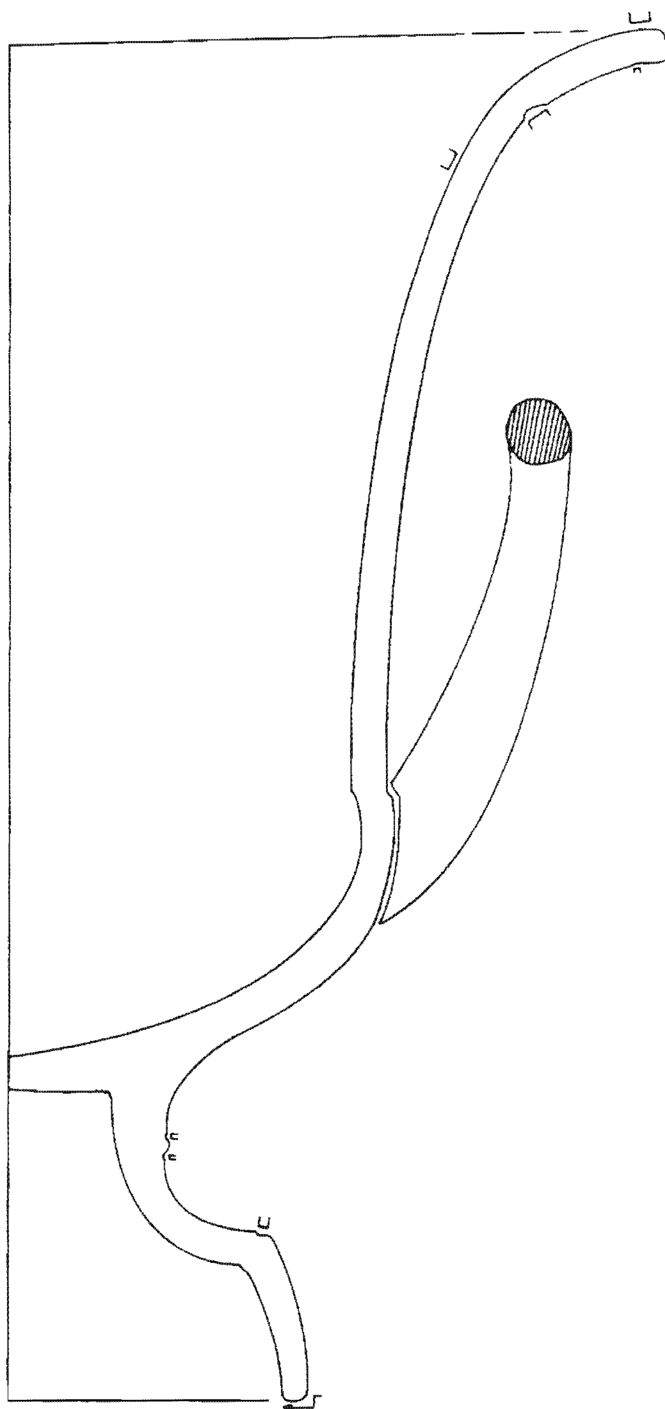


A ERB 1, Κεραμέας Γ(,), Αρχές πρώιμης περιόδου (1 2)

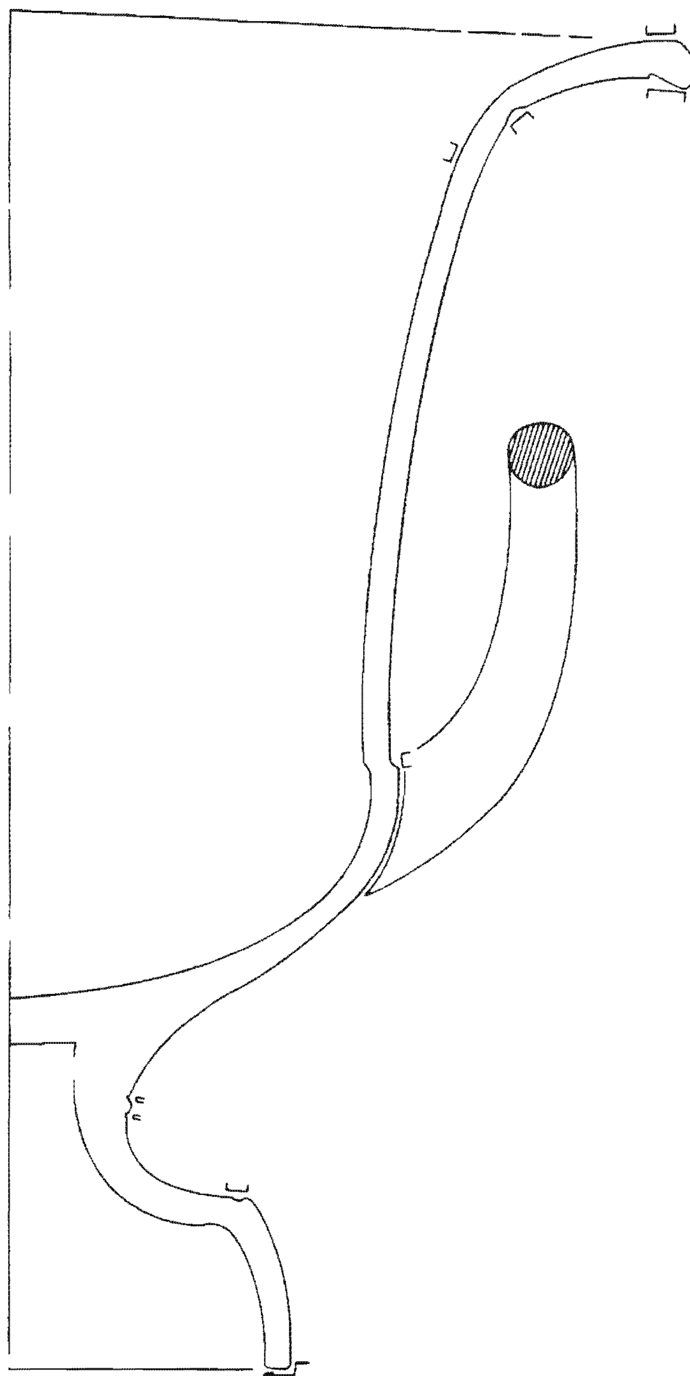


B ERB 4, Κεραμέας Γ(,), Προχωρημένη μέση περίοδος (1 2)

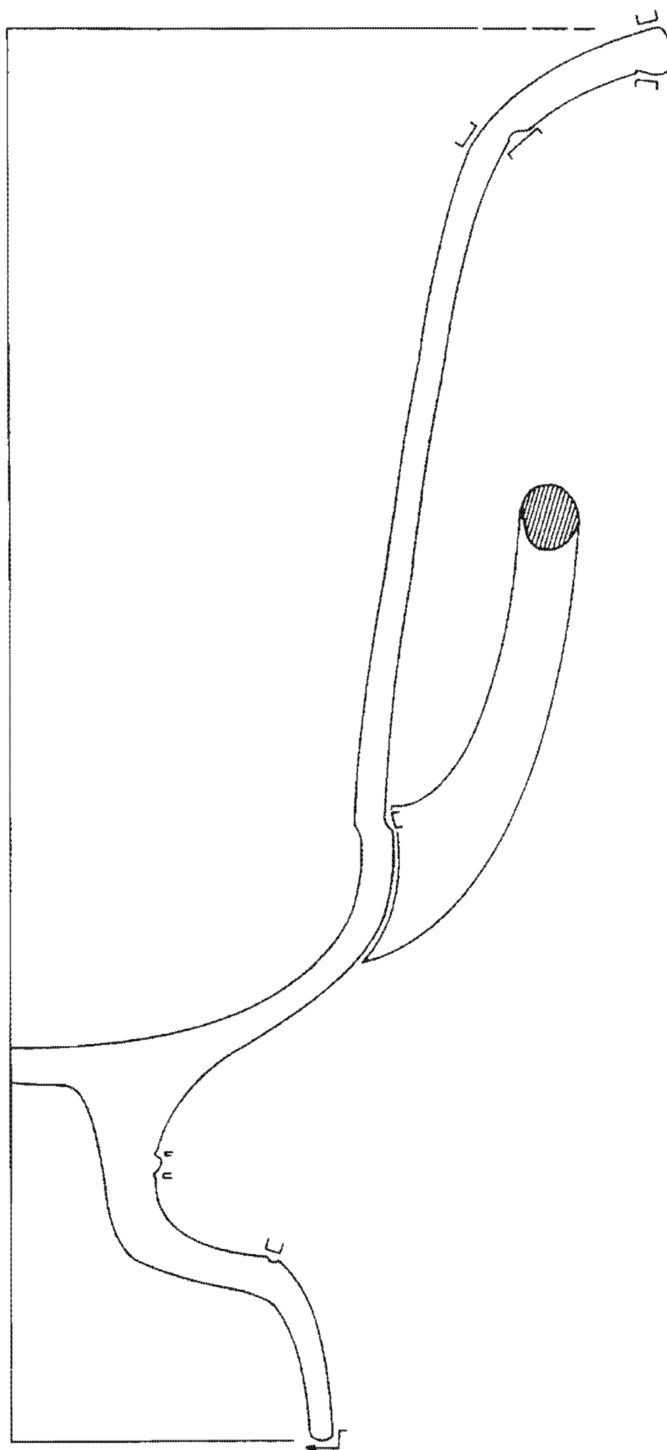
ΕΙΚ 5



ERB 2, Κεραμέας A_1, Πρώιμη περίοδος (1.2)

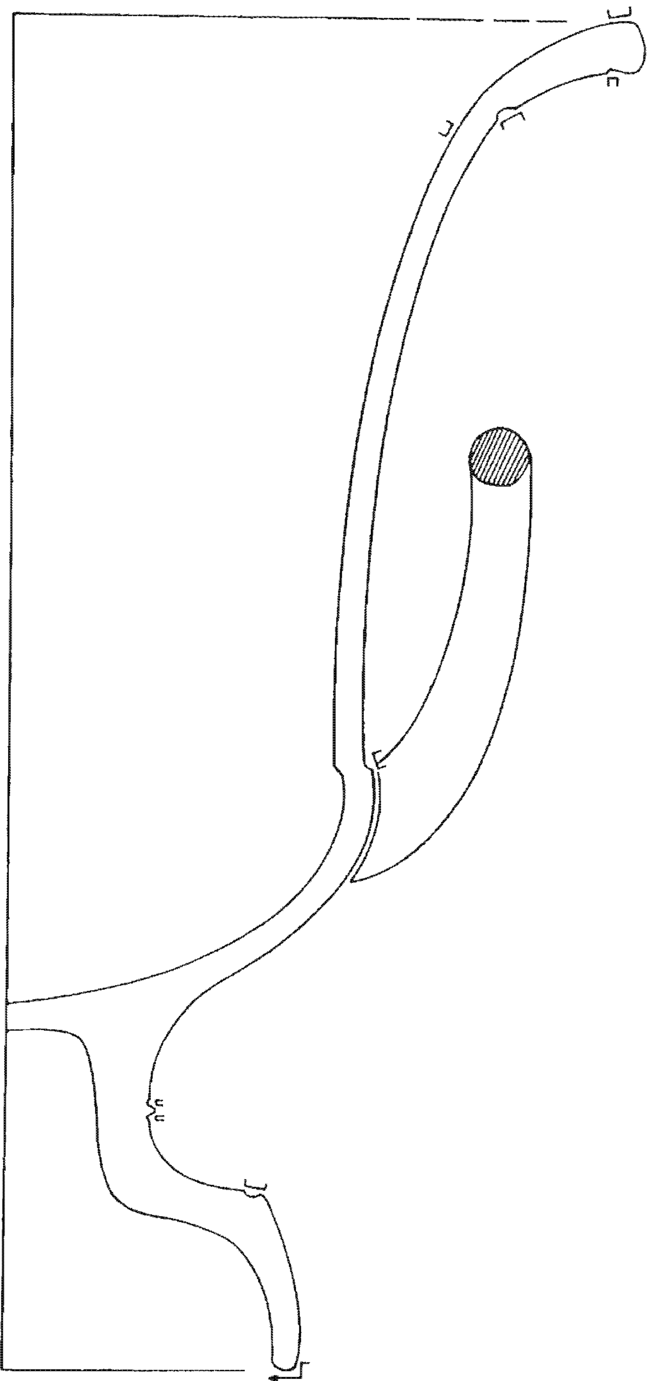


ERB 3, Κεραμέας A_1, Πρώιμη περίοδος (1:2)

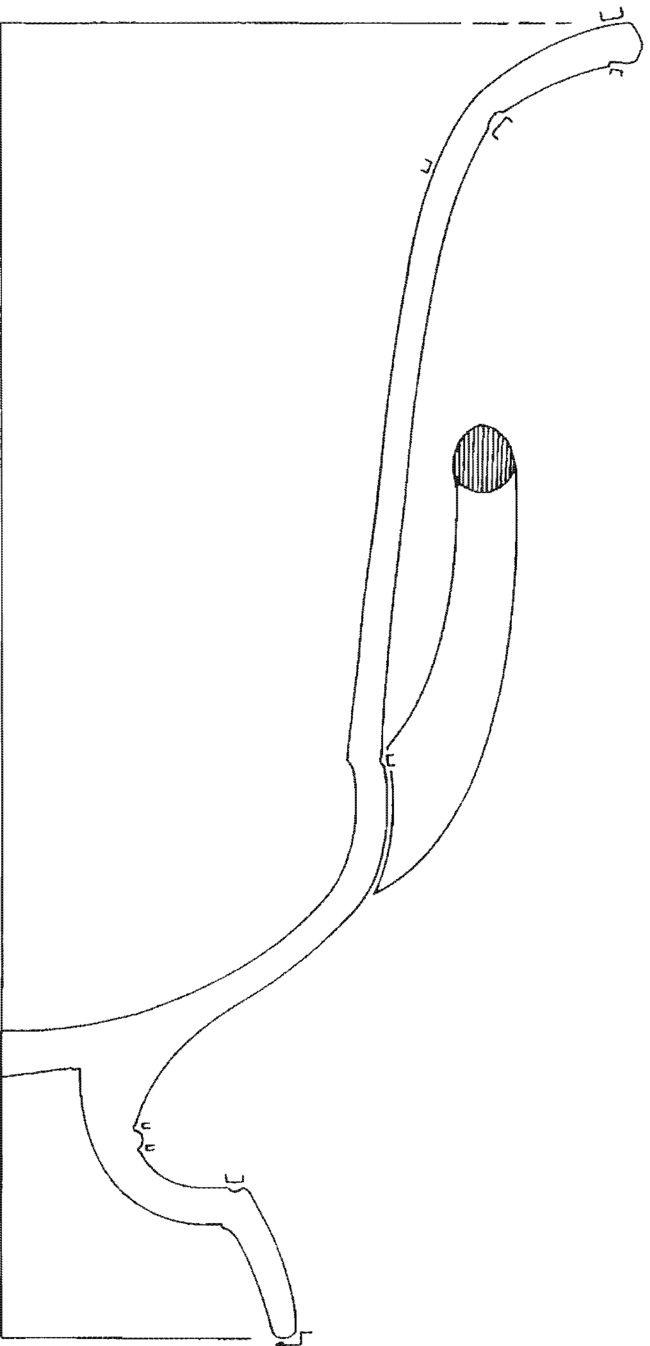


ΑΤΗ 4, Κεραμέας A_1, Πρώιμη περίοδος (1.2)

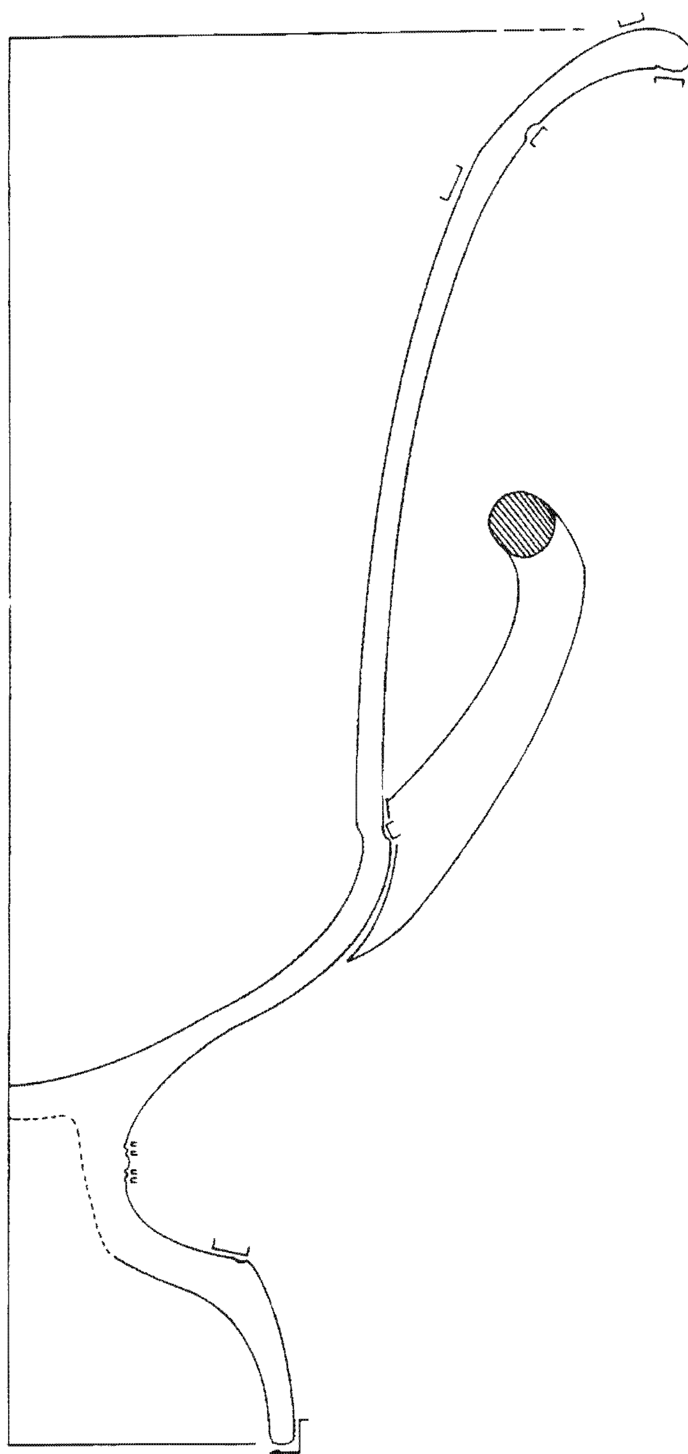
ΕΙΚ 9



Α ΑΤΗ 7, Κεραμεας Α$_1$ Πρωιμη περιοδος (1 2)

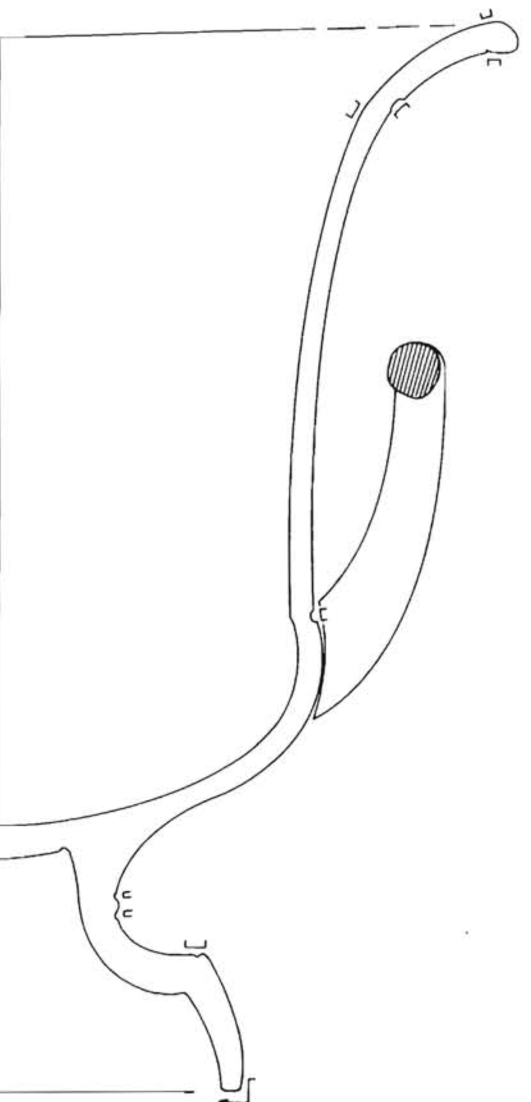


Β ΑΤΗ 8, Κεραμέας Α$_1$, Πρωιμη περίοδος (1 2)

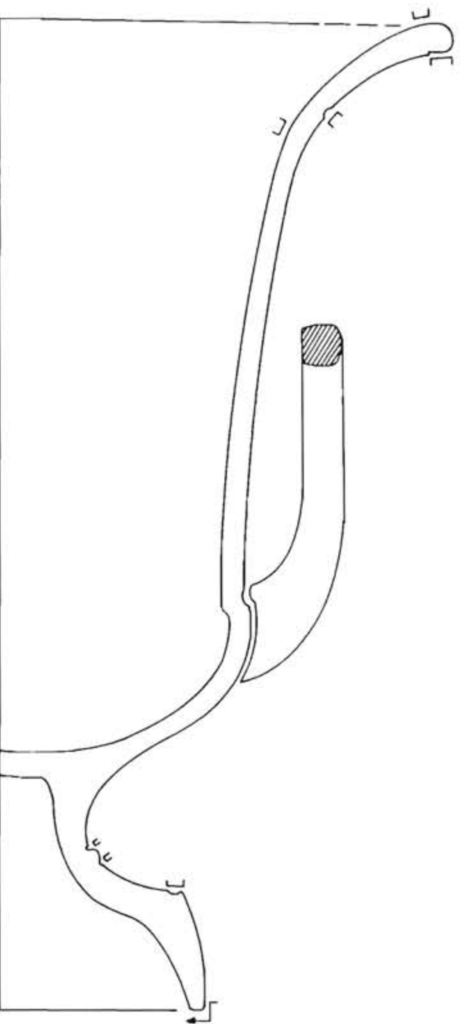


VIENN 2, Κεραμέας A_1, Πρώιμη περίοδος (1.2)

ΕΙΚ. 11

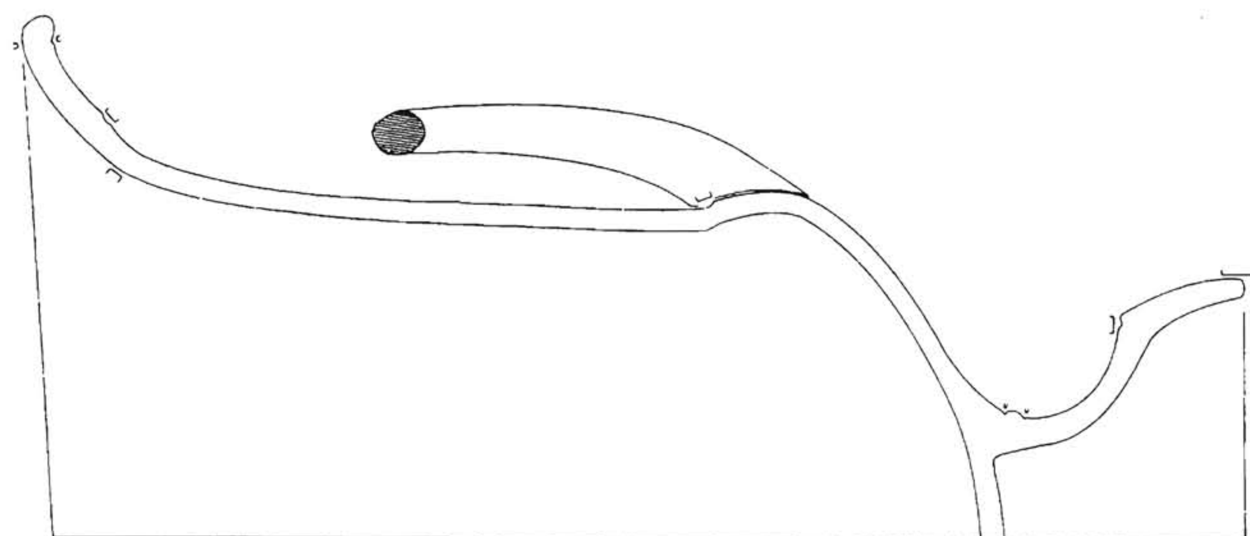


A. ERB 6, Κεραμέας A_1, Μέση περίοδος (1:2)

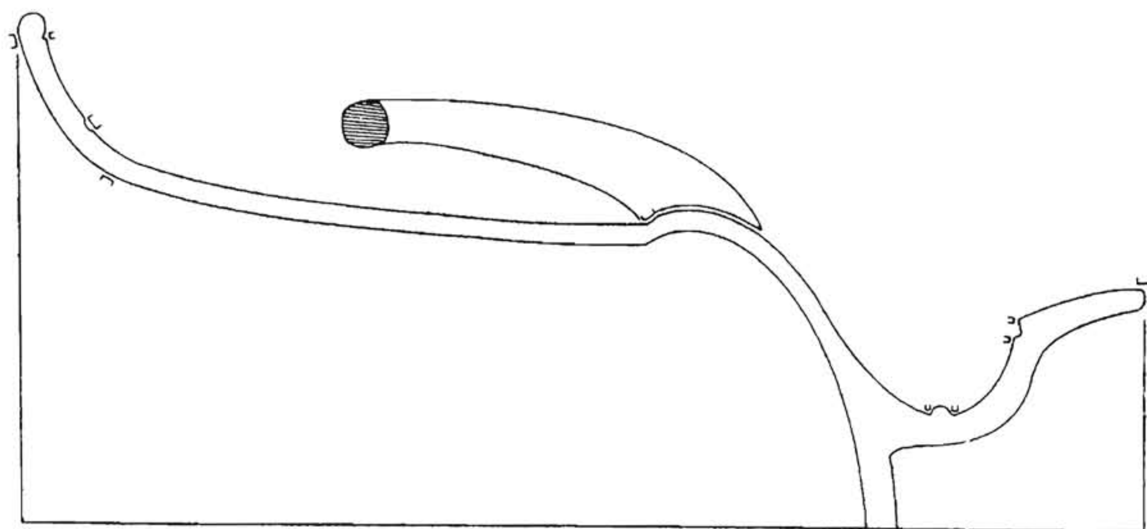


B. LOU 2, Κεραμέας A_1, Μέση περίοδος (1:2)

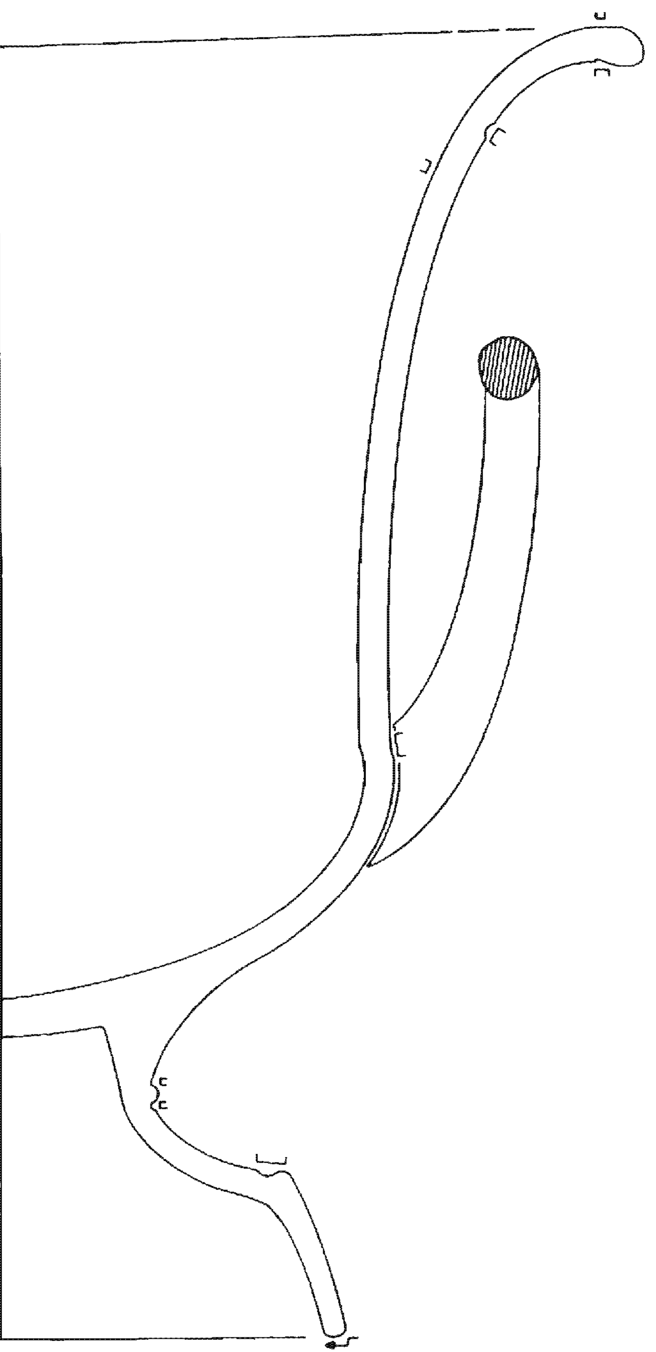
ΕΙΚ. 12



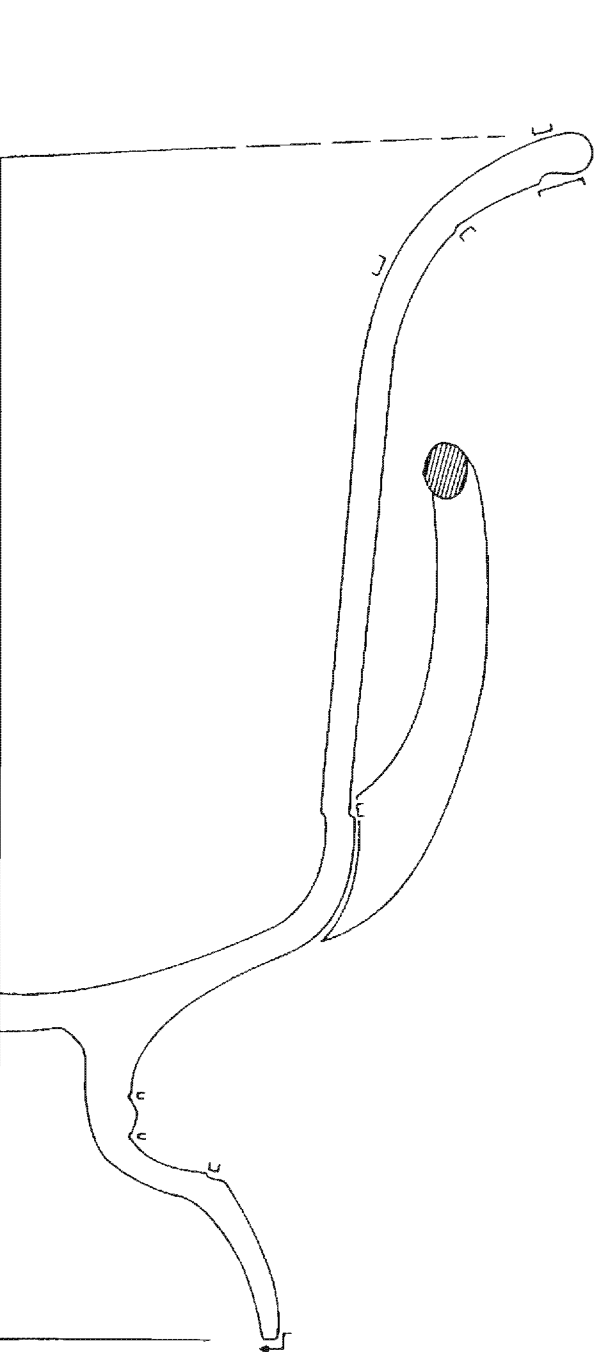
A. UPS 1, Κεραμέας A_2, Πρώιμη περίοδος (1:3)



B. AMYM 2, Κεραμέας A_2, Πρώιμη περίοδος (1:3)



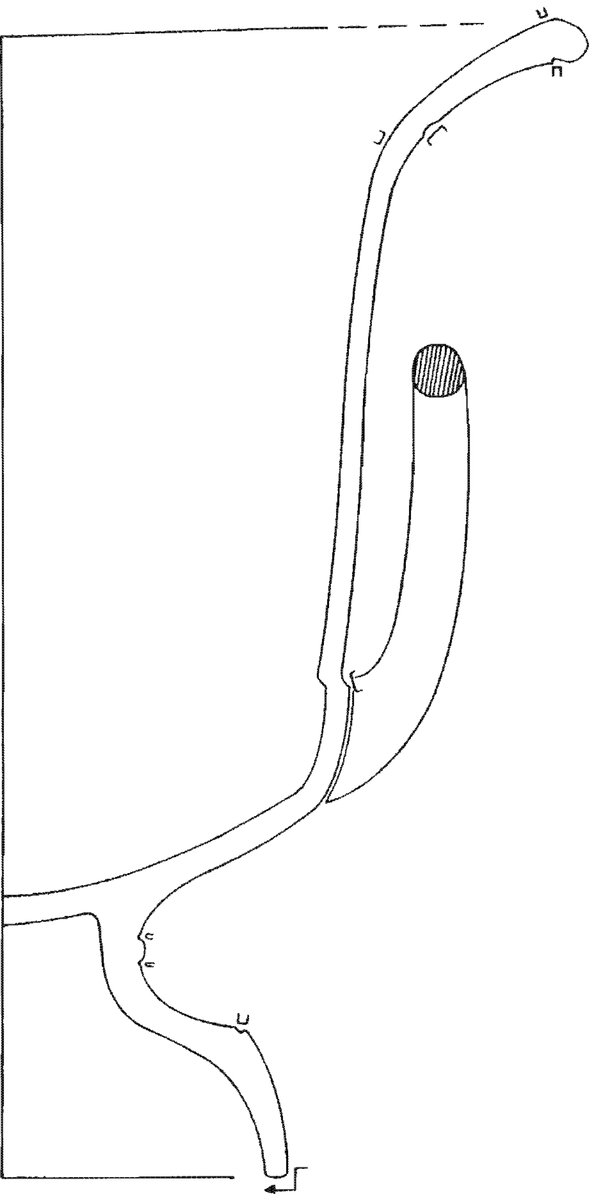
Α ΑΜΥΜ 1, Κεραμέας A_2, Πρωιμη περίοδος (1·2)



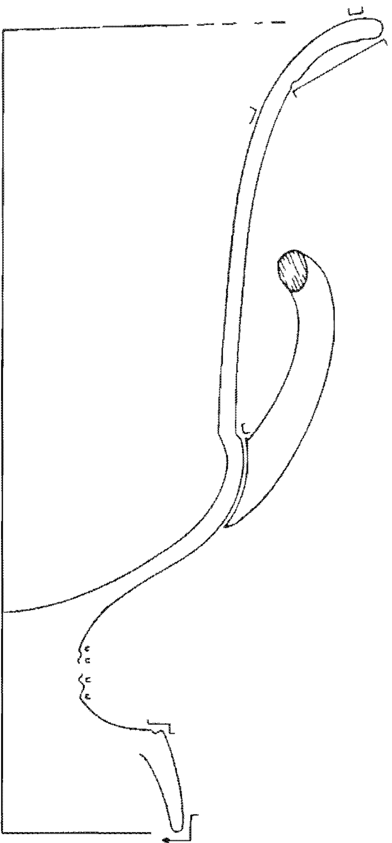
Β ERB 5, Κεραμέας A_2 (1 2)

ΕΙΚ. 13

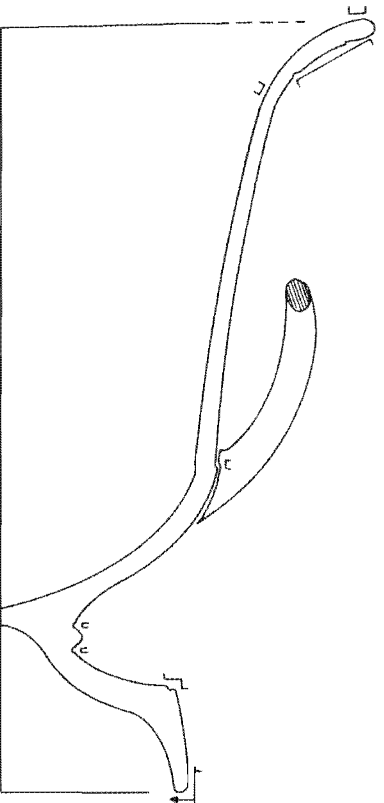
EIK 14



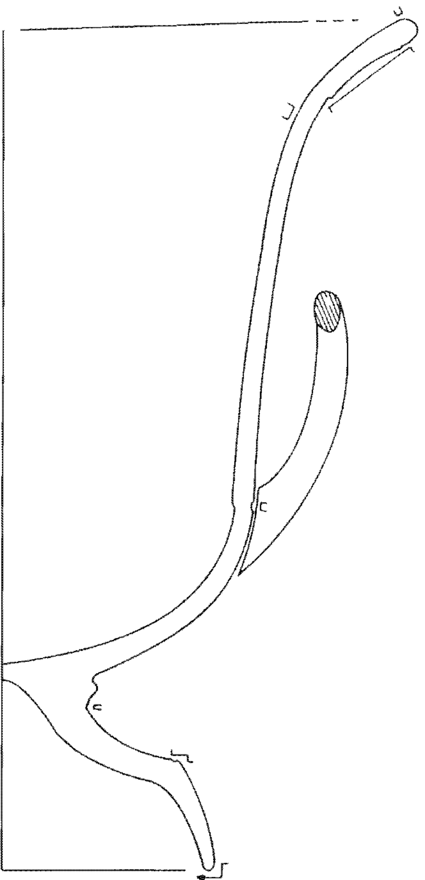
A UPS 3, Κεραμεας A_2, Μέση περίοδος (1 2)



B UPS 4, Κεραμέας A_2, Υστερη περιοδος (1 2)

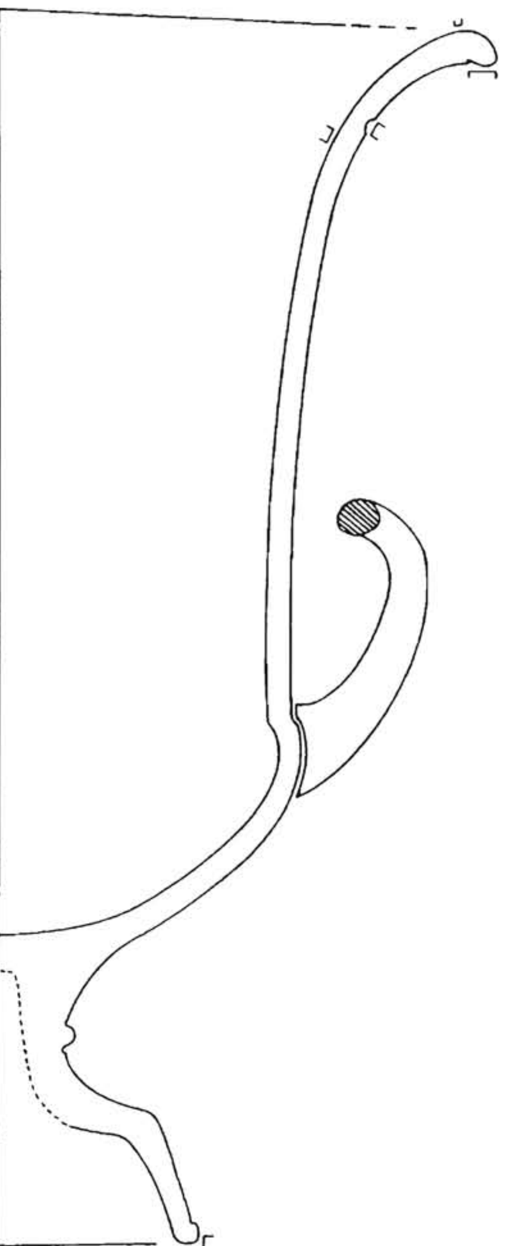


A ATHE 1, Κεραμεας A_2 Υστερη περίοδος (1 2)

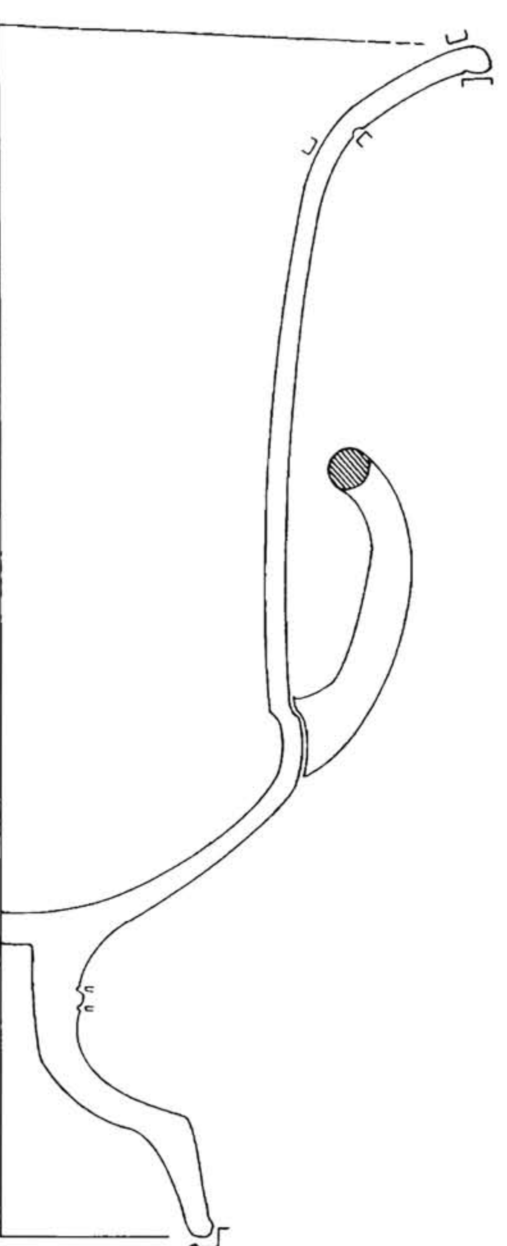


B ATHE 2, Κεραμεας A_2, Υστερη περιοδος (1 2)

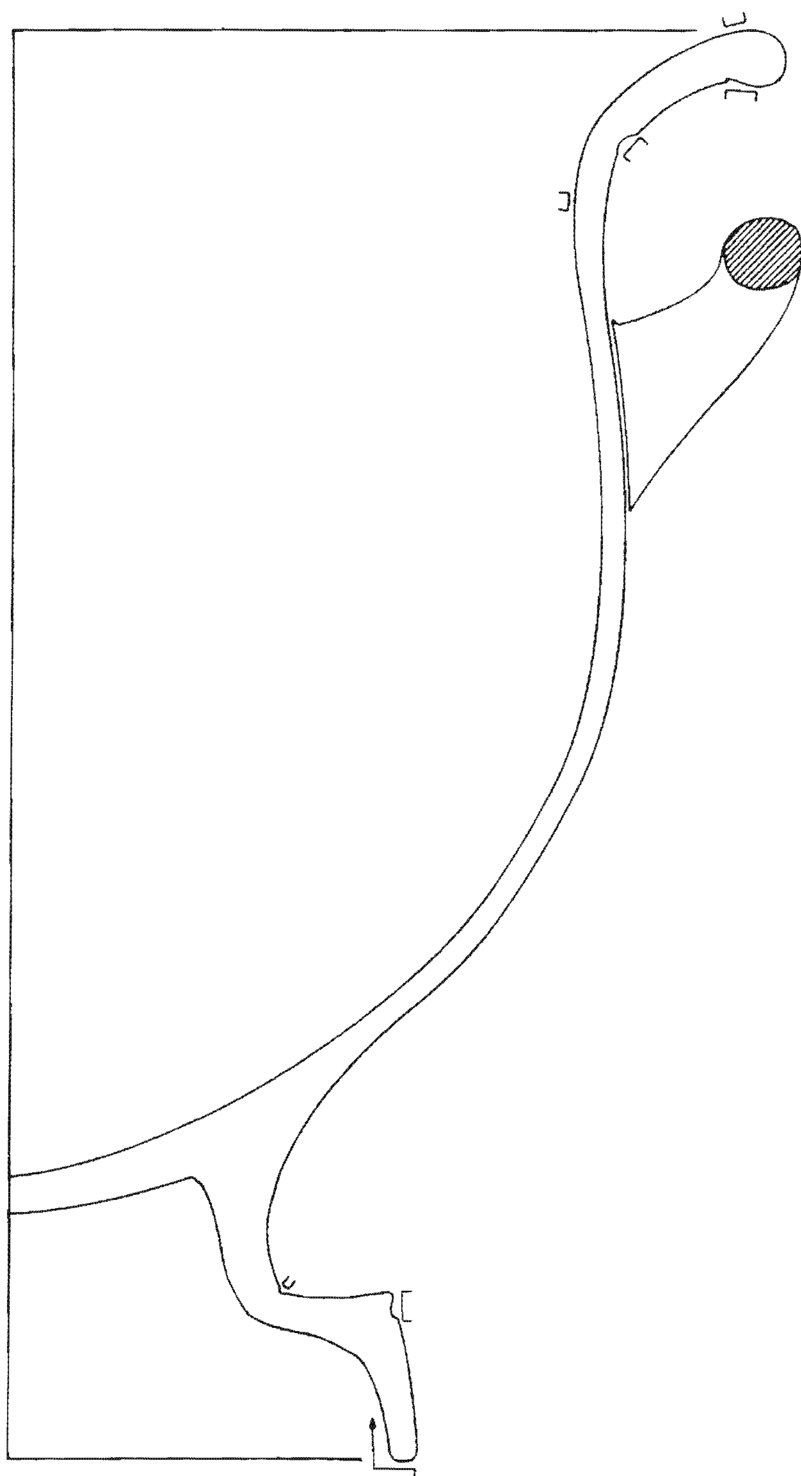
ΕΙΚ. 16



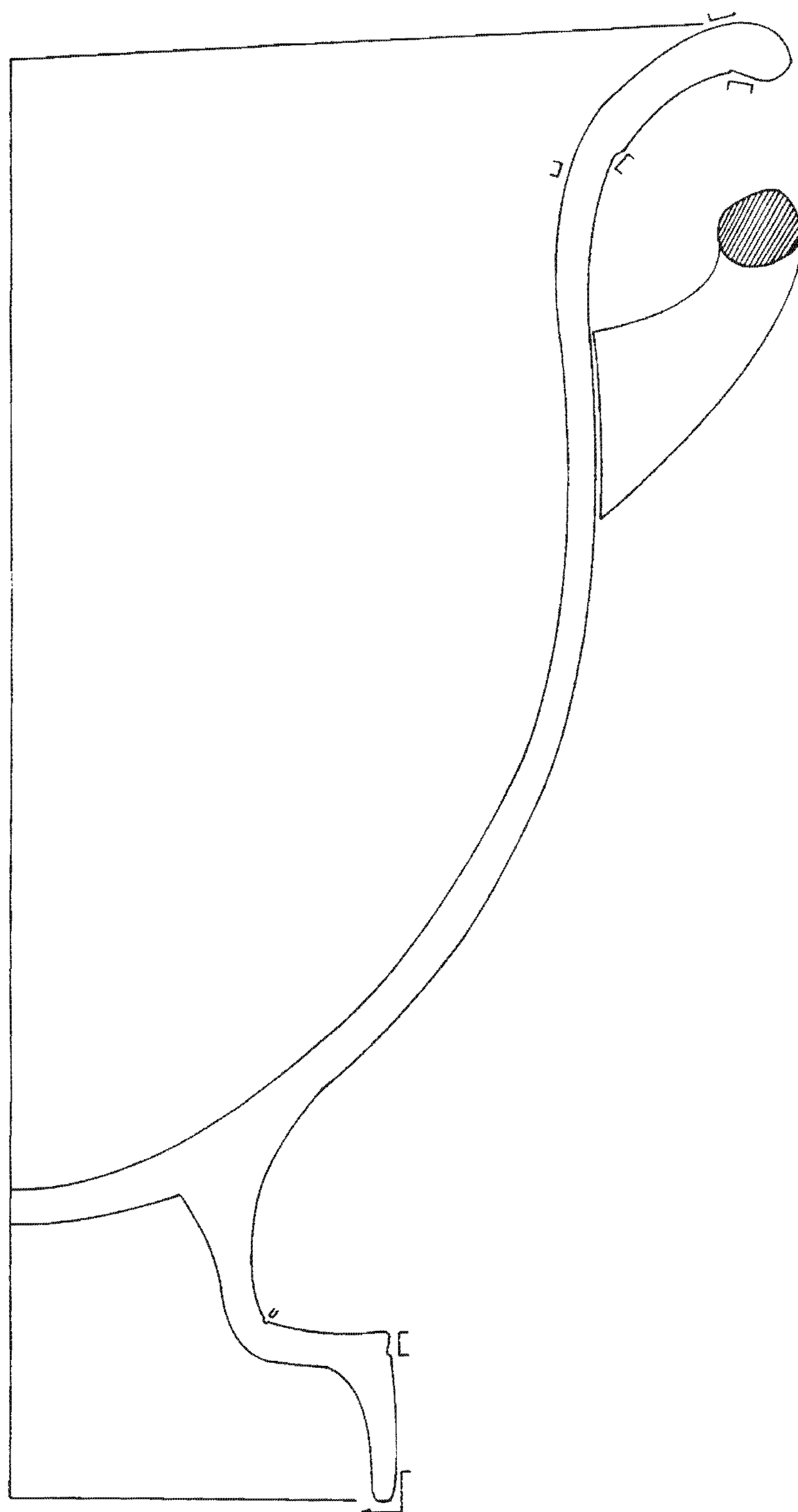
Α. ATHEN 1, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:2)



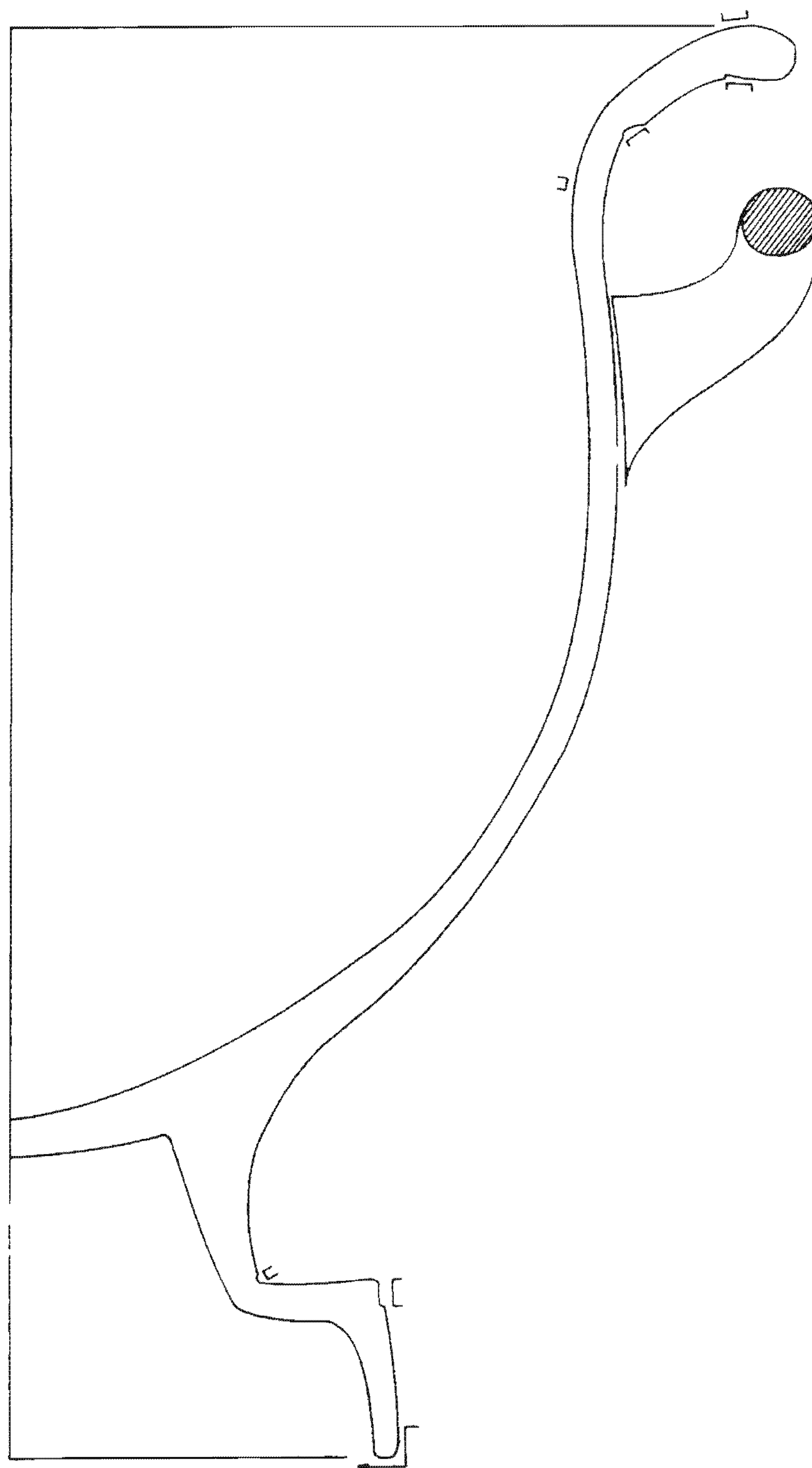
Β. ATHEN 2, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:2)



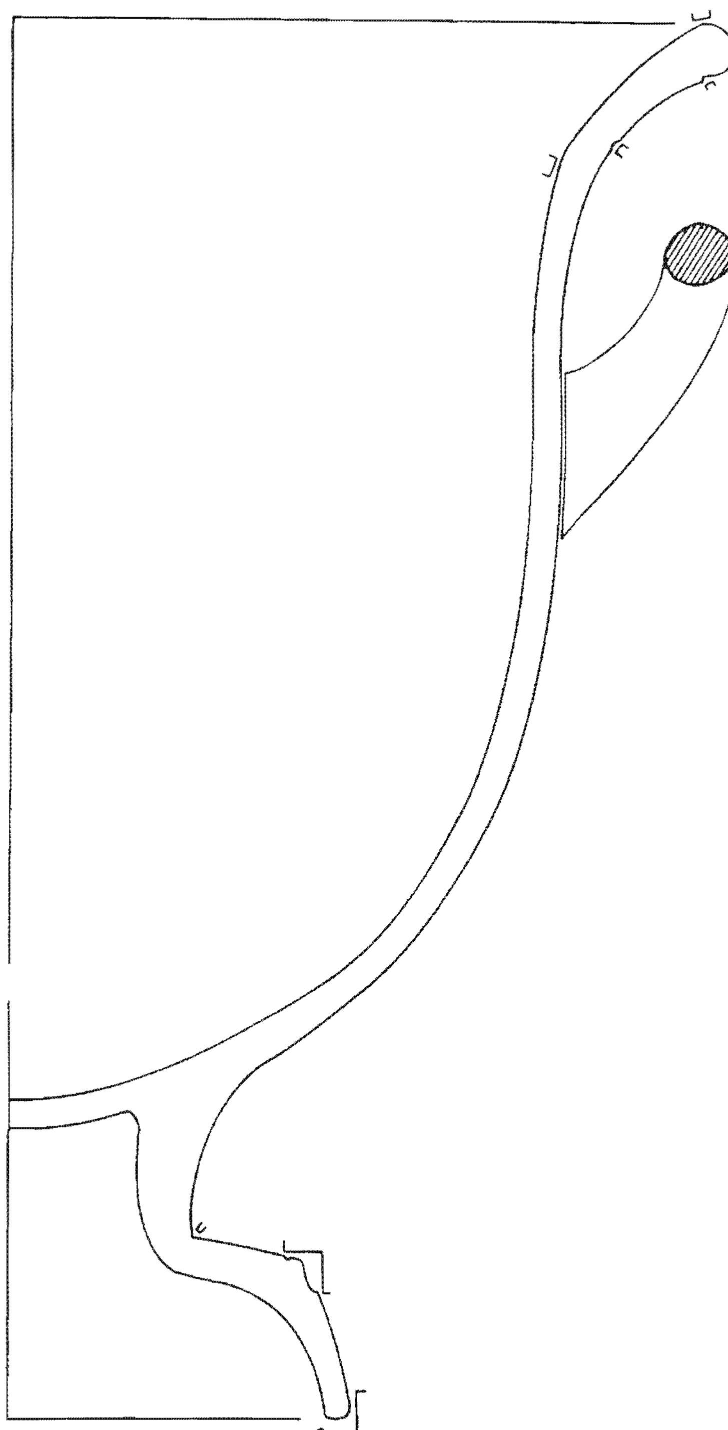
MEL 35, Πρώιμη περίοδος (1:2)



MEL 55, Πρώιμη περίοδος (1:2)

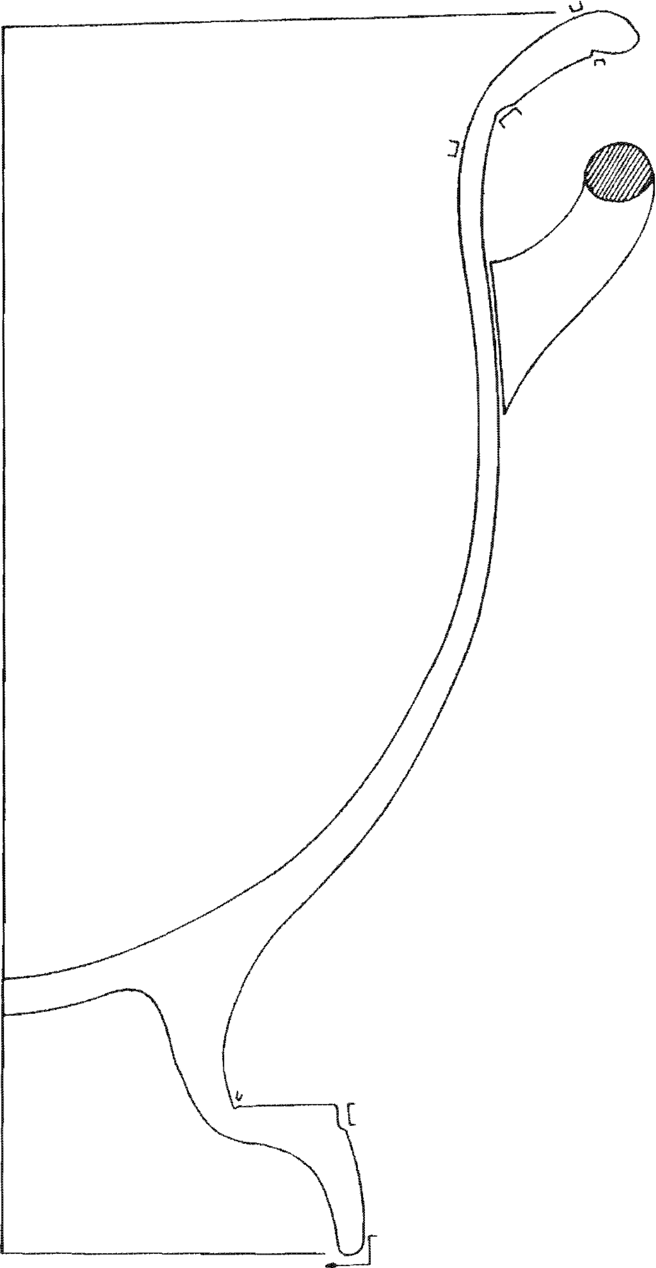


MEL 56, Πρώιμη περίοδος (1 2)

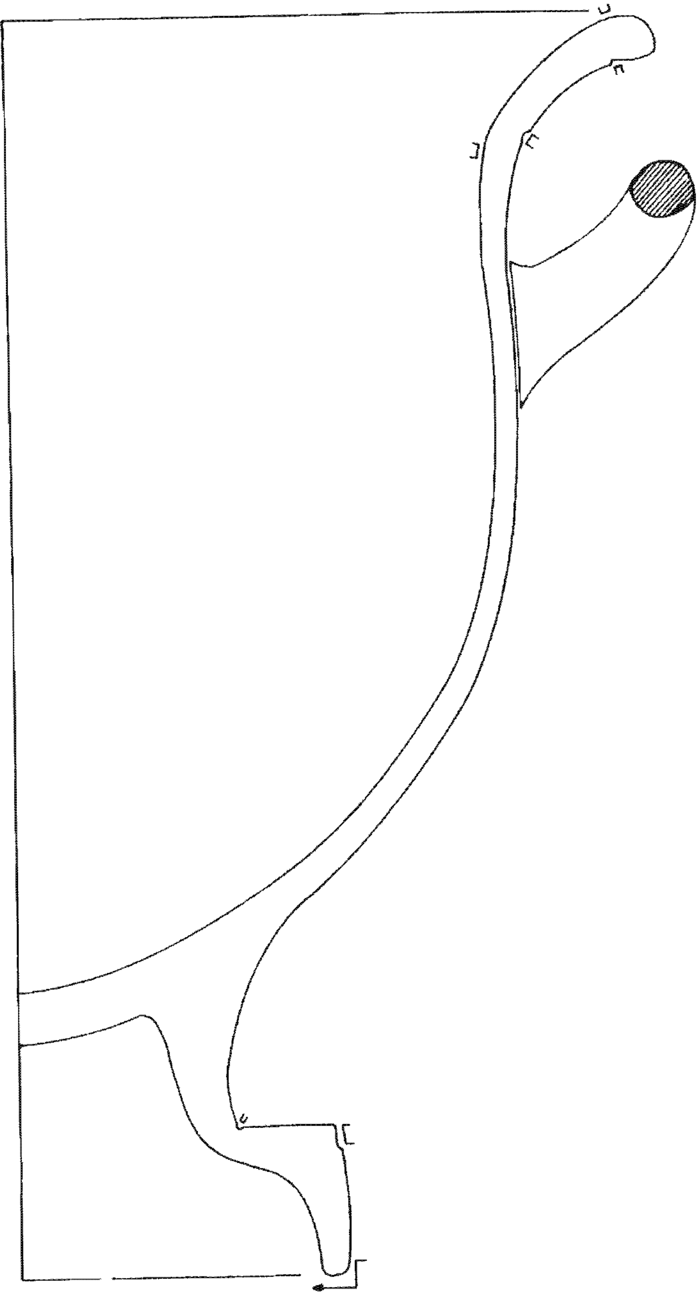


MEL 37, Πρώιμη περίοδος (1:2)

ΕΙΚ. 21

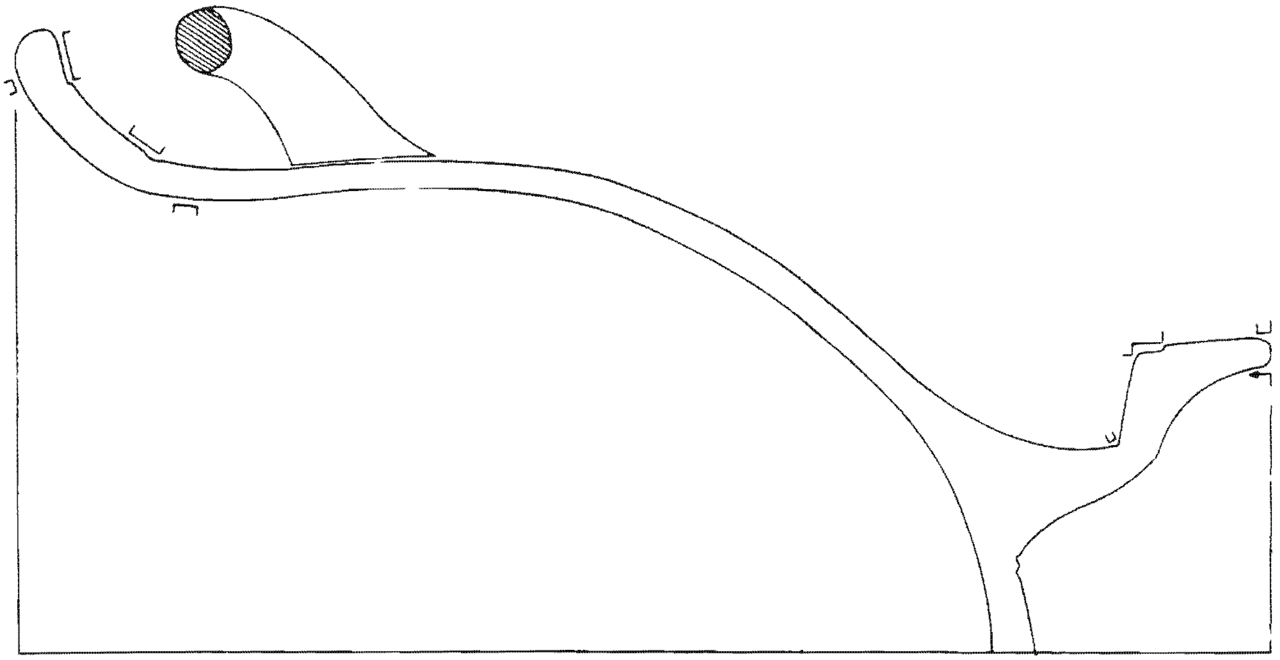


Α. MEL 42, Μέση περίοδος (1 2)

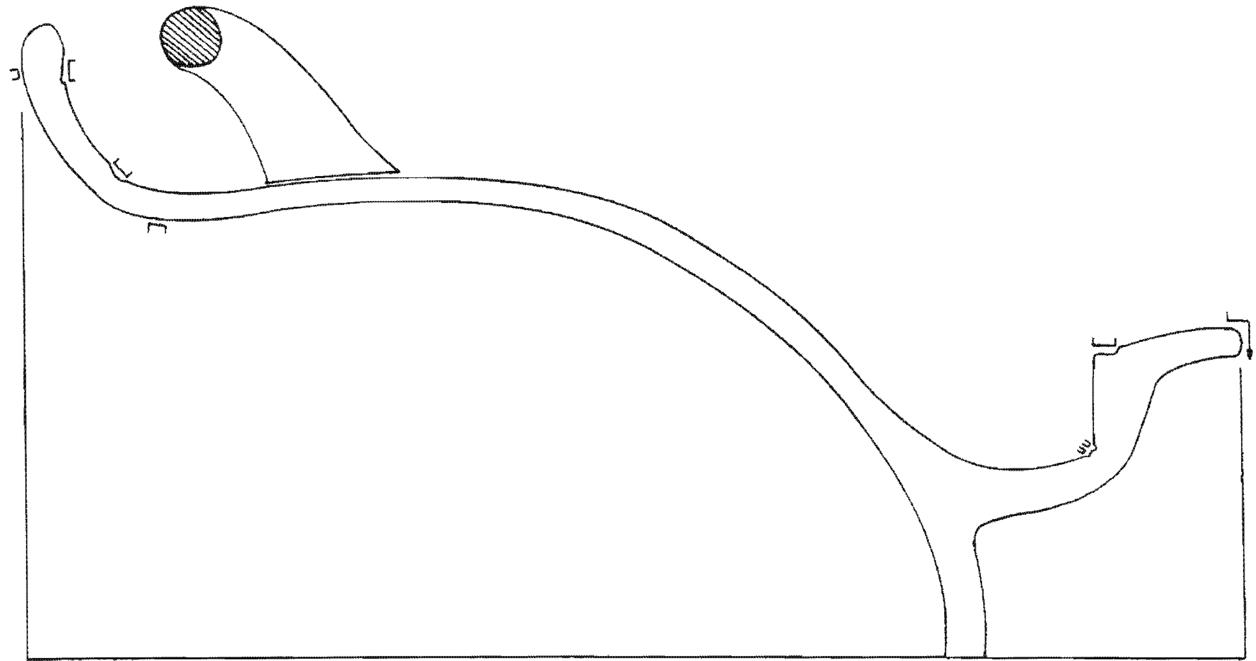


Β. MEL 51, Μέση περίοδος (1:2)

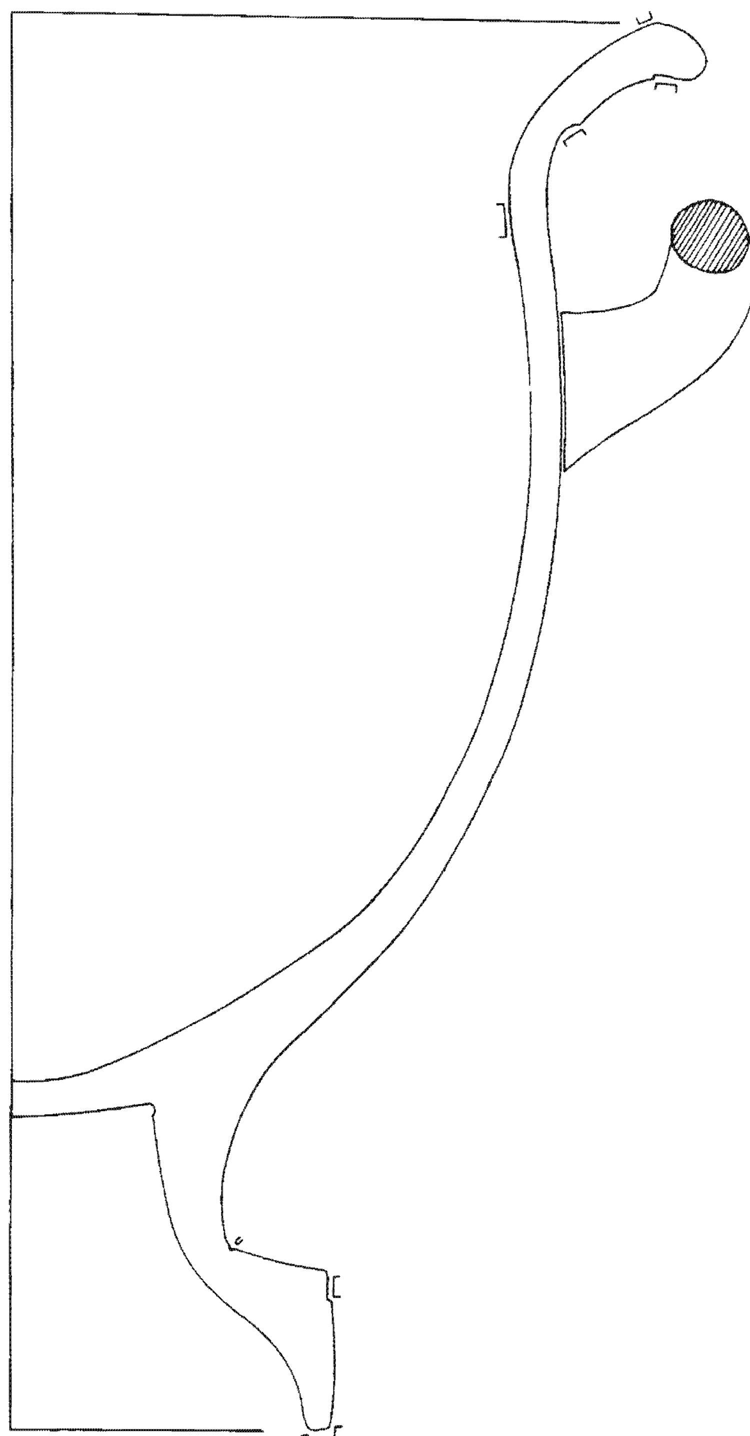
ΕΙΚ 22



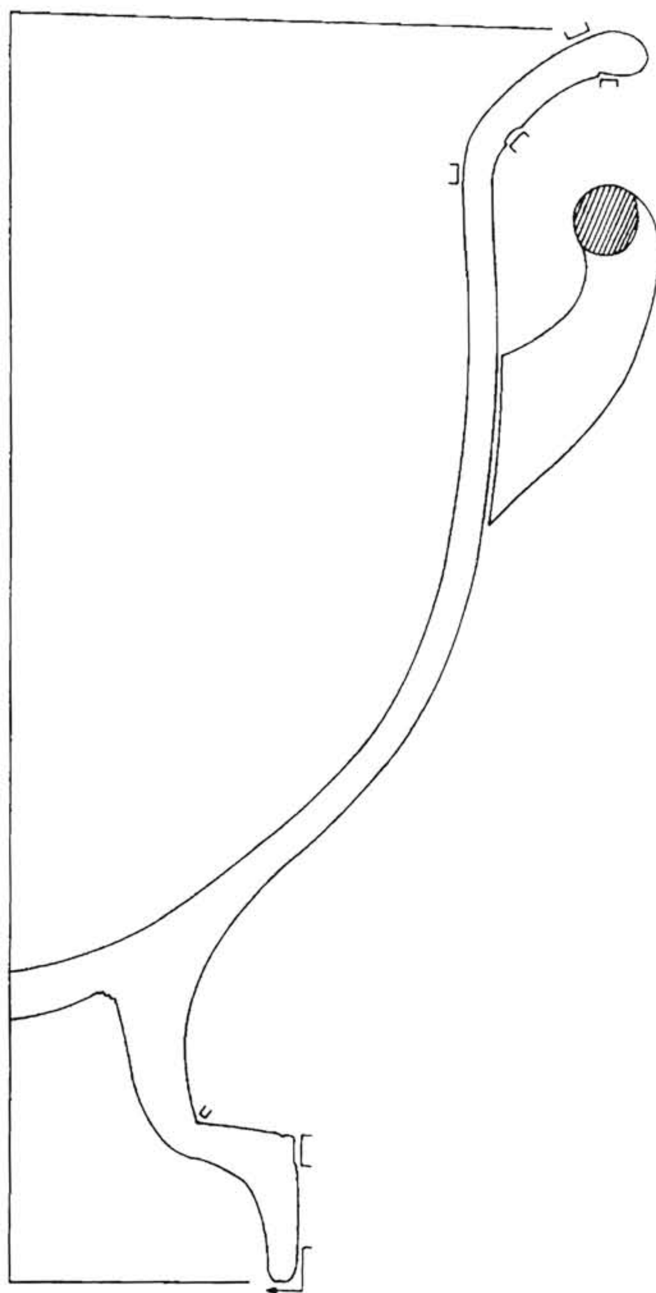
Β MEL 68 Μεση περιοδος (1 2)



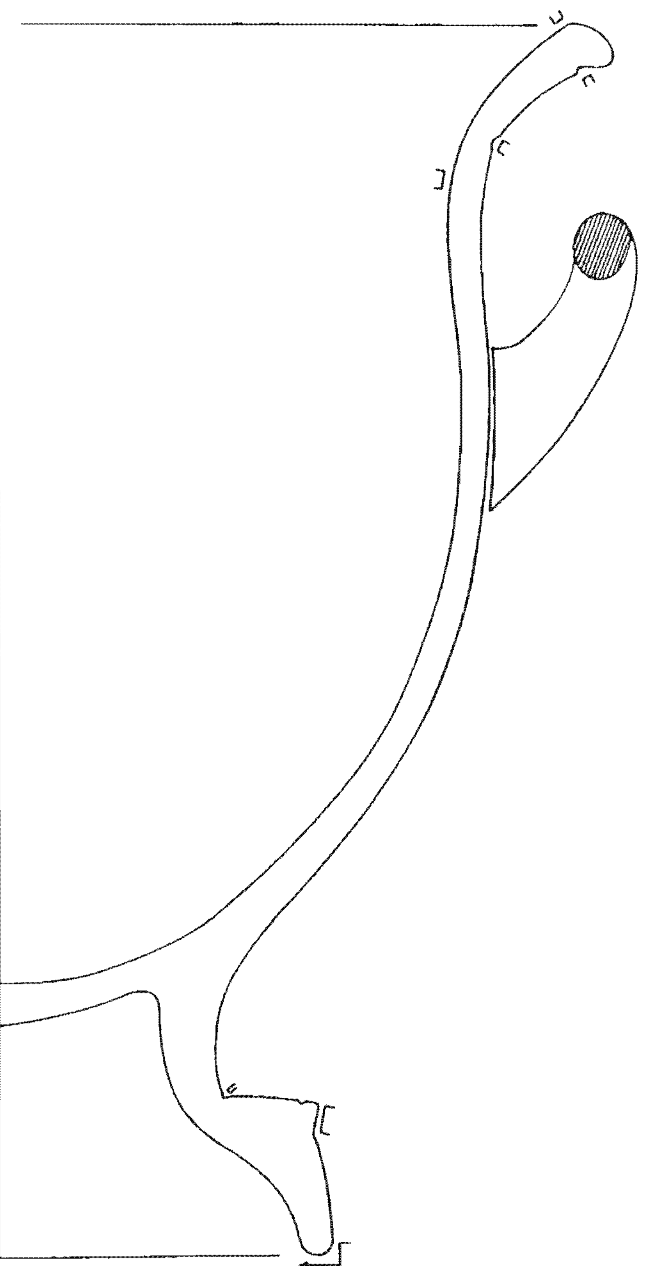
Α MEL 63, Μεση περιοδος (1 2)



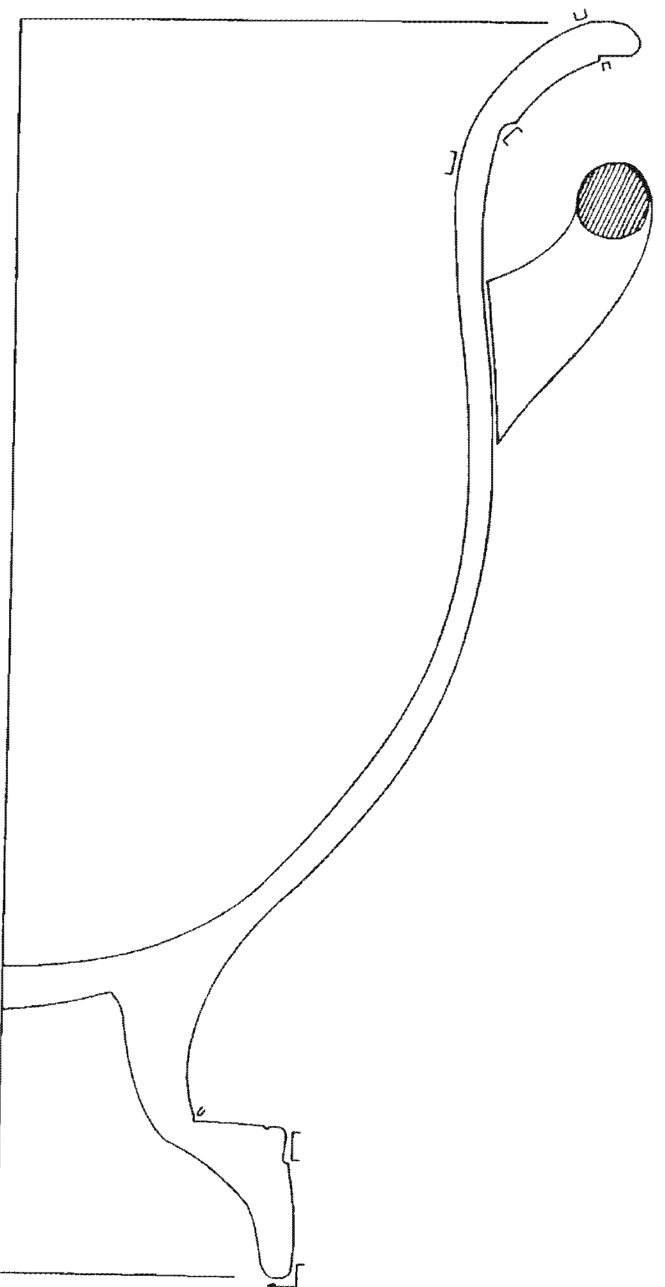
VIEN 1, Κεραμέας Α, Πρώιμη περίοδος (1 2)



UPS 11, Κεραμέας Α, Μέση περίοδος (1:2)

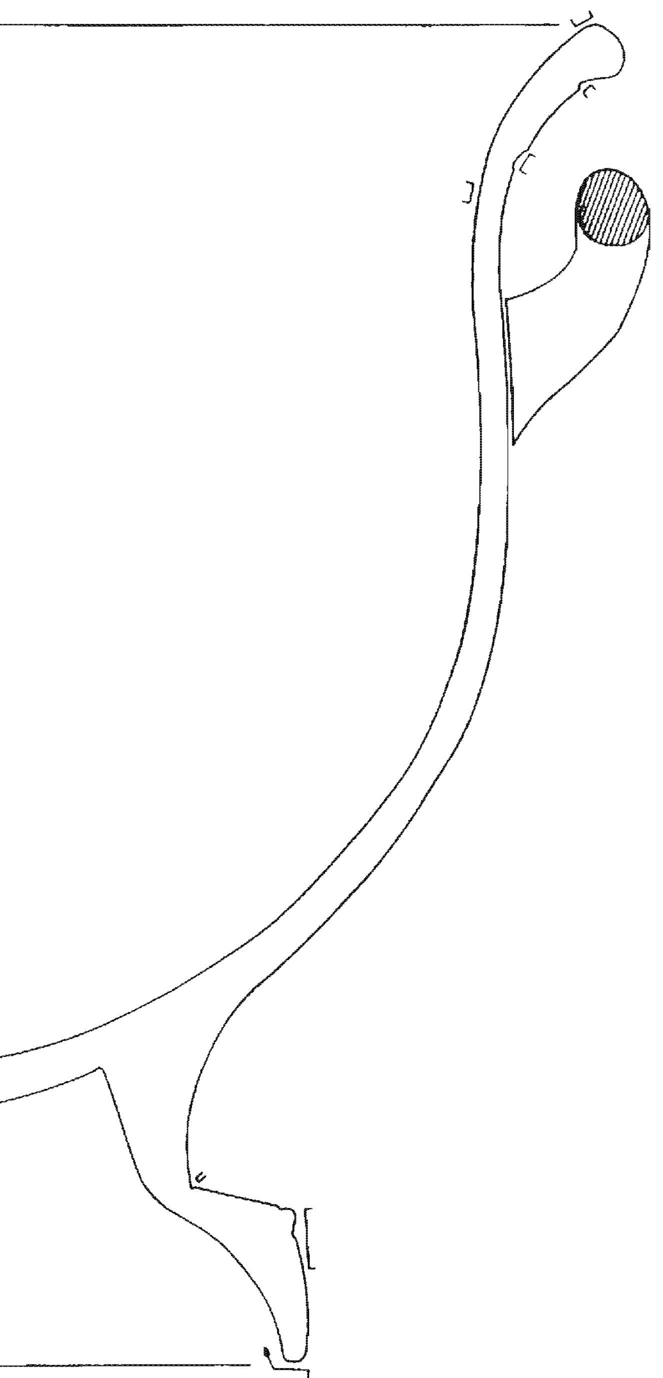


Α. UPS 12, Κεραμέας Α, Μέση περίοδος (1:2)

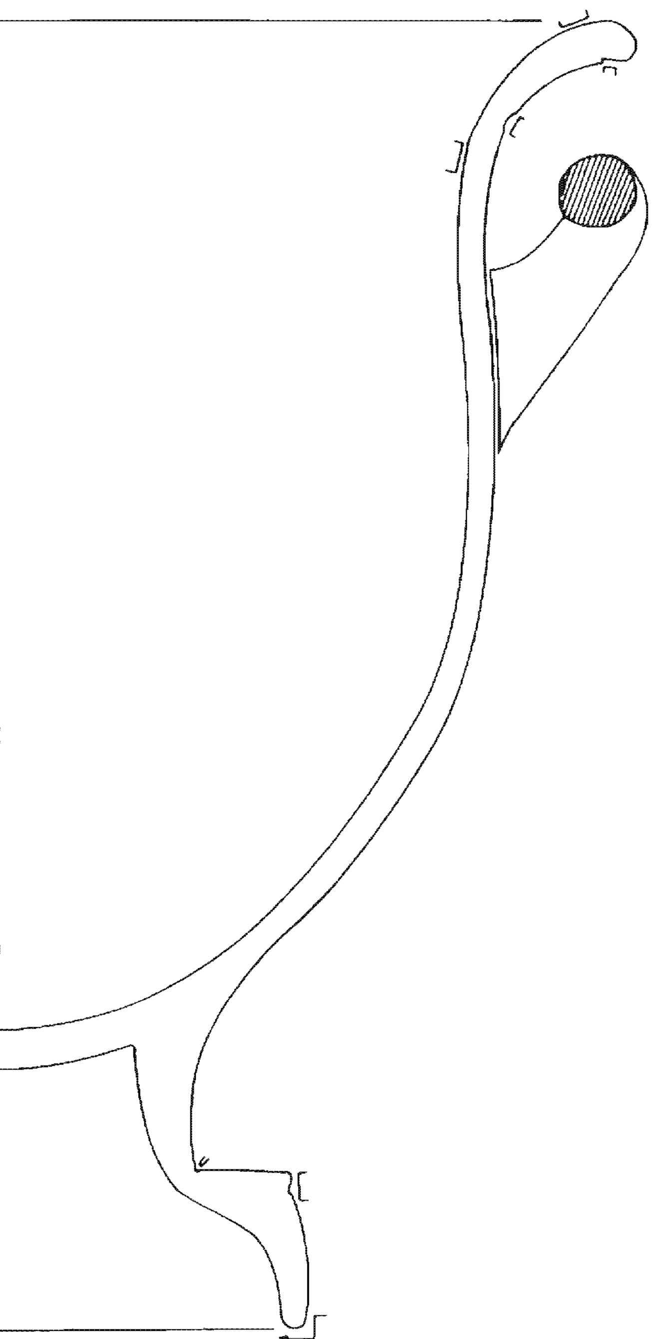


Β WD 3, Κεραμέας Α, Μέση περίοδος (1:2)

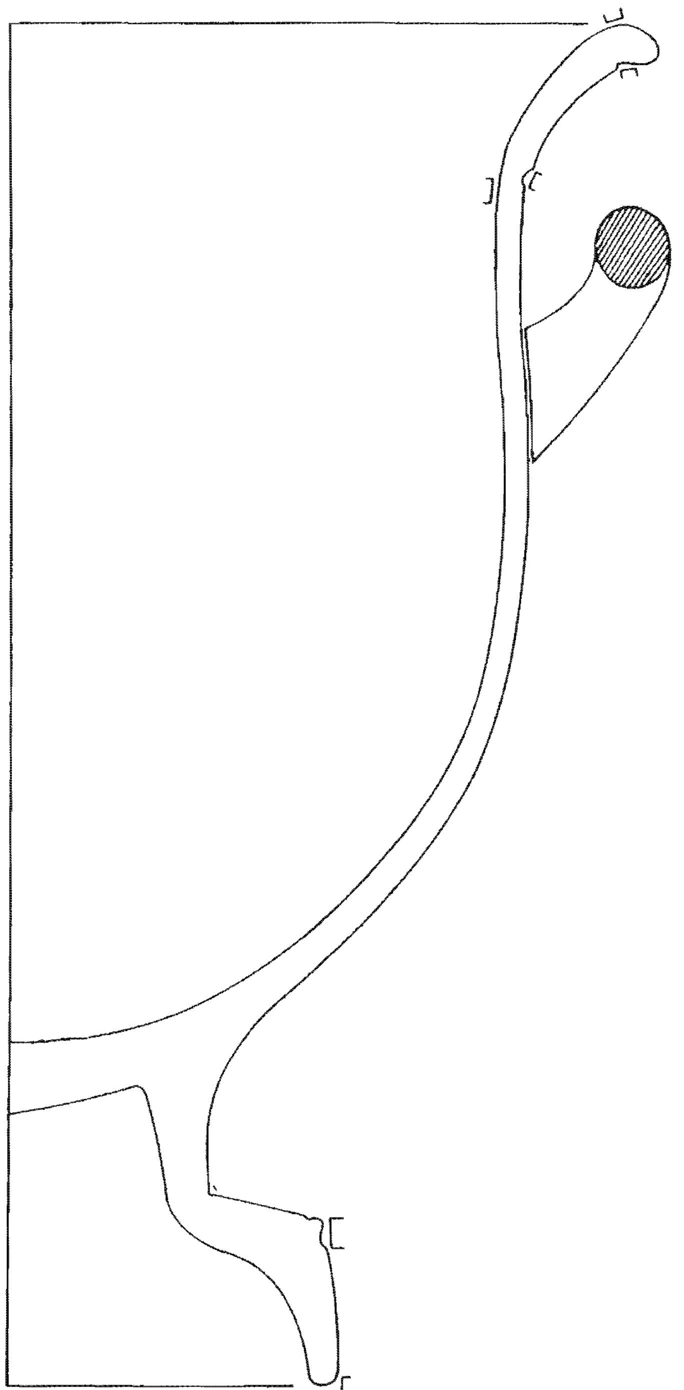
ΕΙΚ. 26



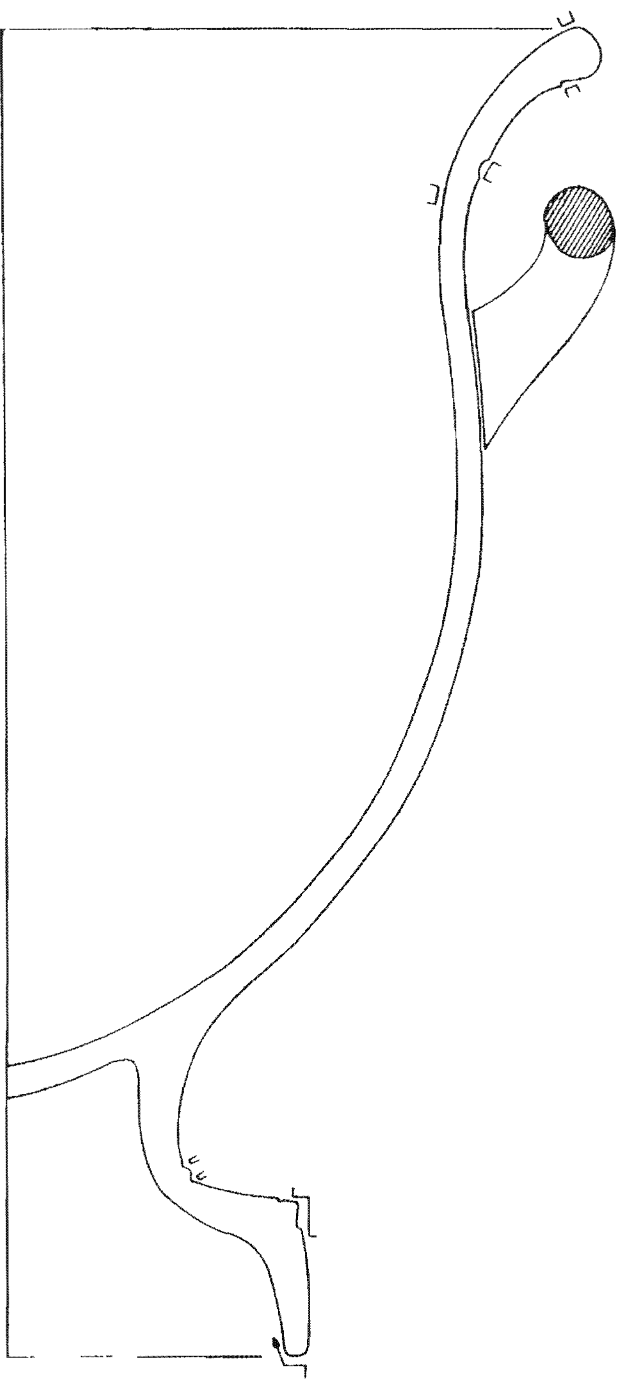
Α LOUV 3, Κεραμέας Α Μέση περίοδος (1 2)



Β LOUV 4, Κεραμέας Α, Μέση περίοδος (1:2)

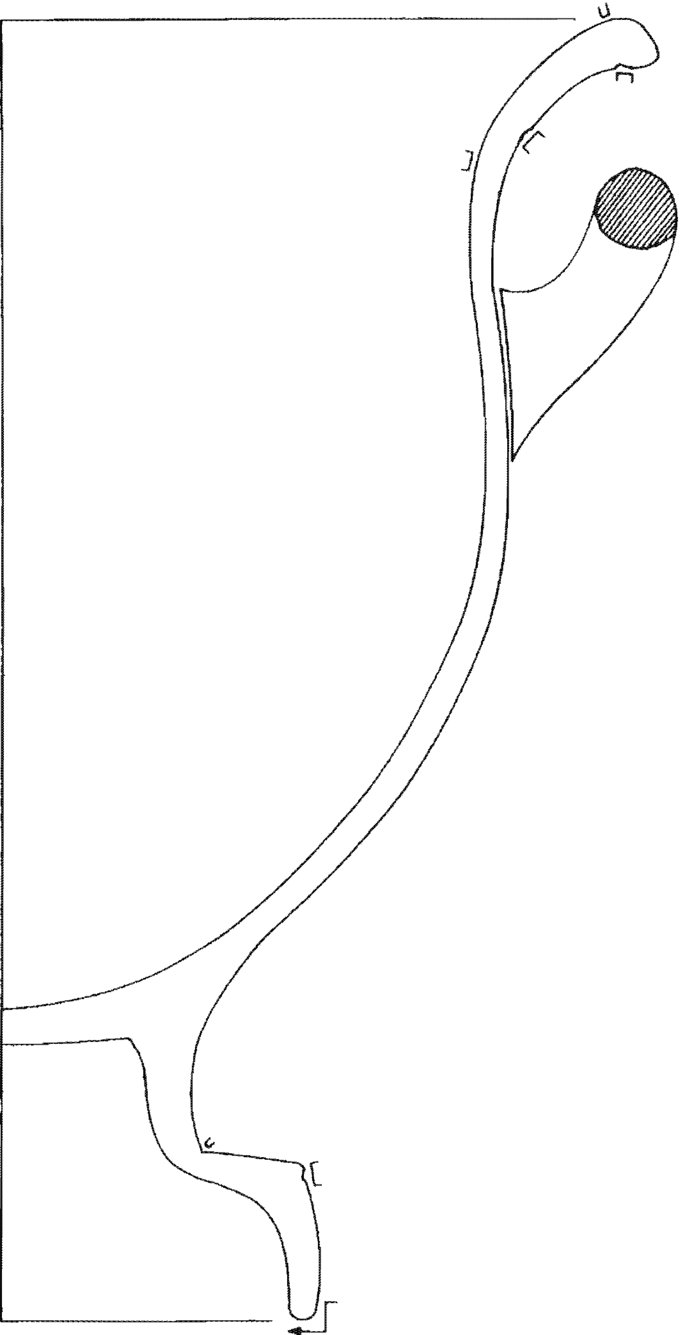


Α. LOUV 6, Κεραμέας Α, Μέση περίοδος (1:2)

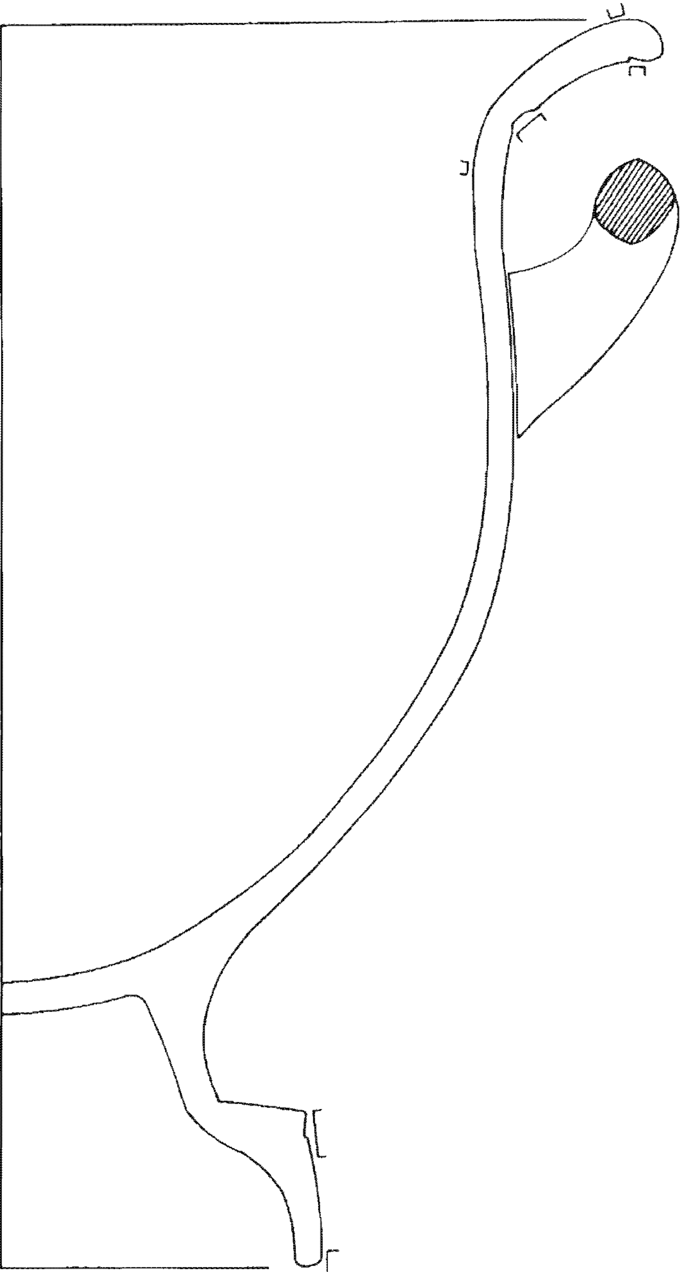


Β. LOUVR 1, Κεραμέας Α, Μέση περίοδος (1:2)

ΕΙΚ. 27

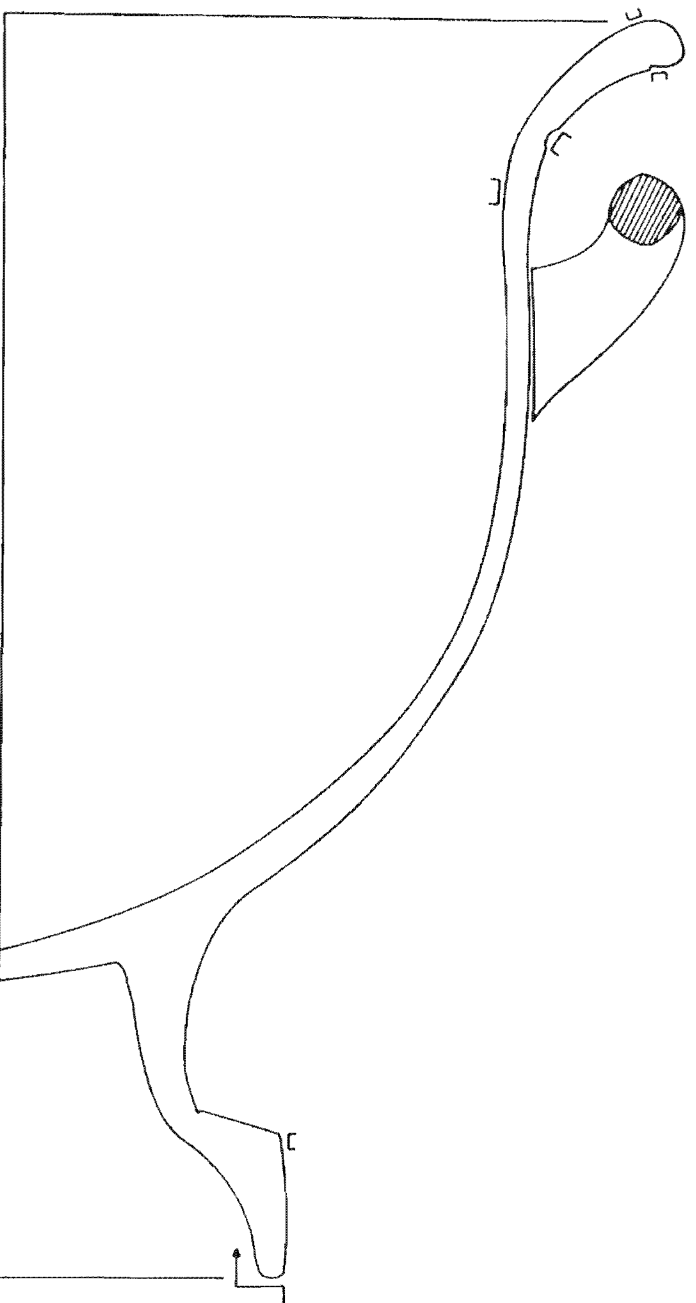


A PHIL 2, Κεραμέας Α, Μεση περιοδος (1 2)

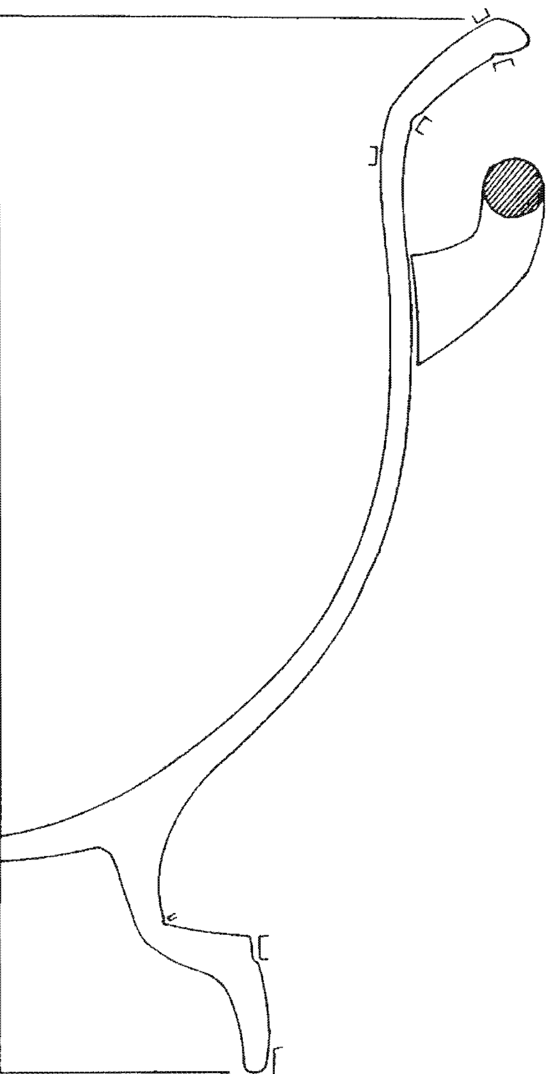


B PHIL 3, Κεραμεας Α, Μεση περιοδος (1 2)

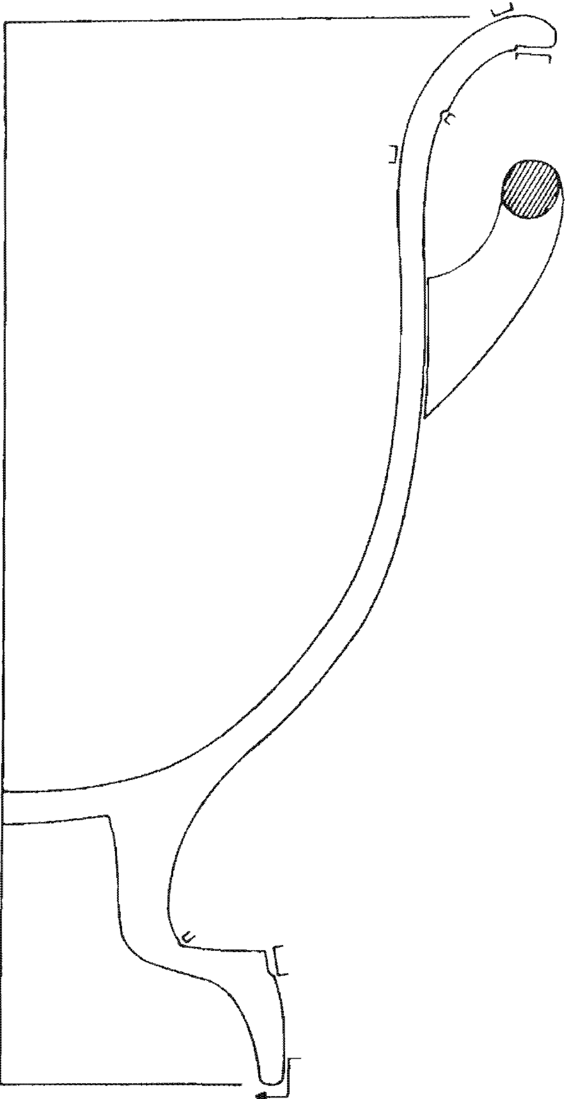
ΕΙΚ. 29



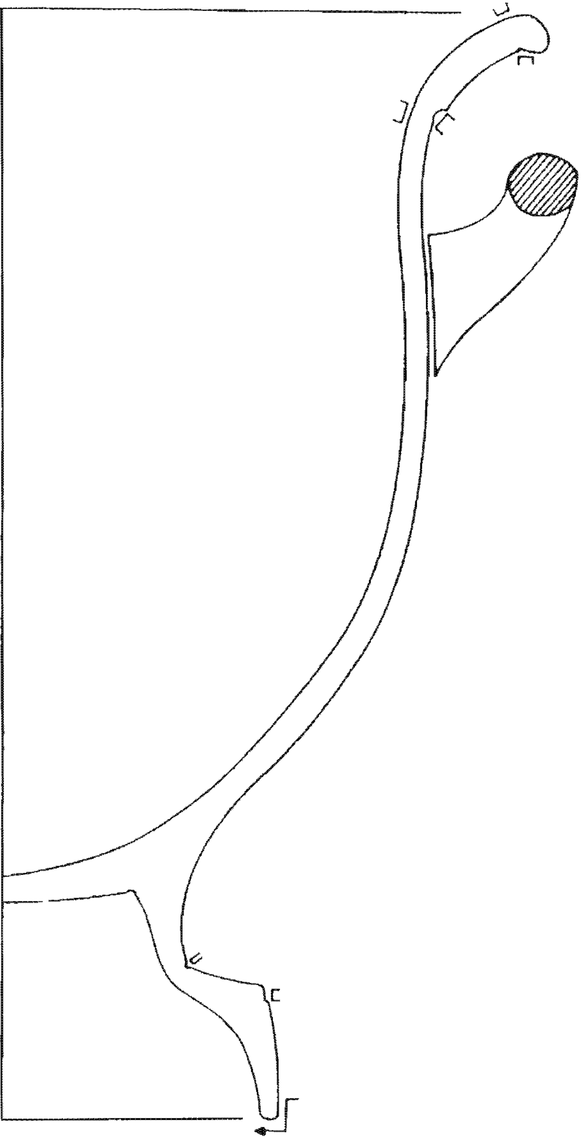
A. LOND 3, Κεραμέας Α, Μέση περίοδος (1:2)



B. ERB 10, Κεραμέας Α, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:2)

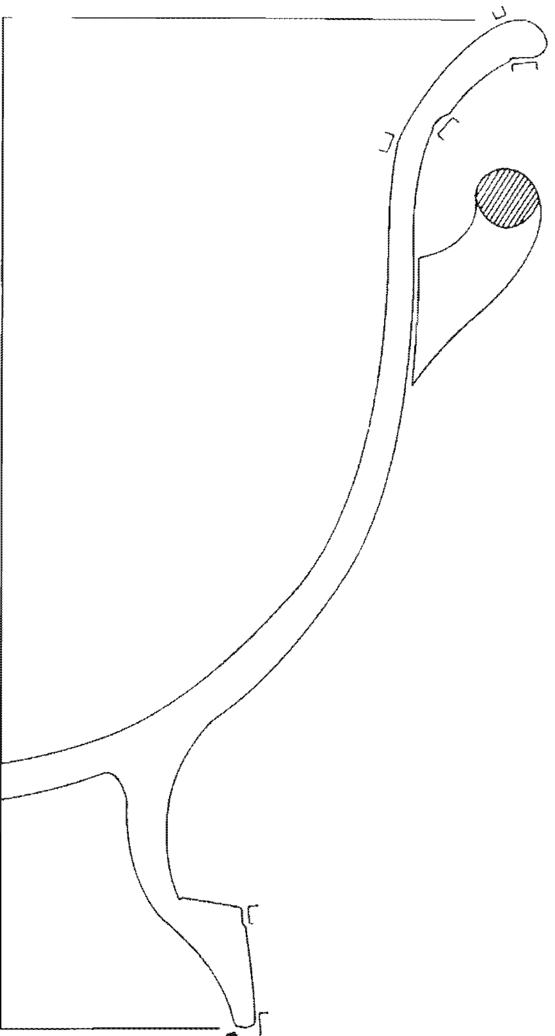


A UPS 13, Κεραμεας Α, Προχωρημένη μέση περιοδος (1 2)

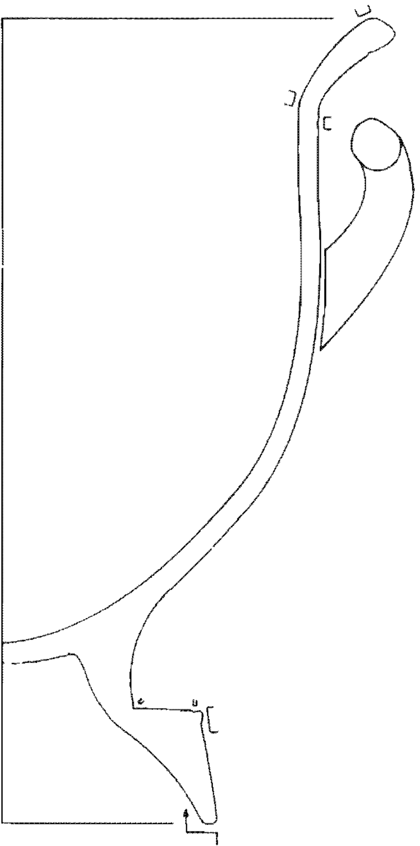


B LOUVR 2, Κεραμεας Α, Προχωρημένη μέση περιοδος (1 2)

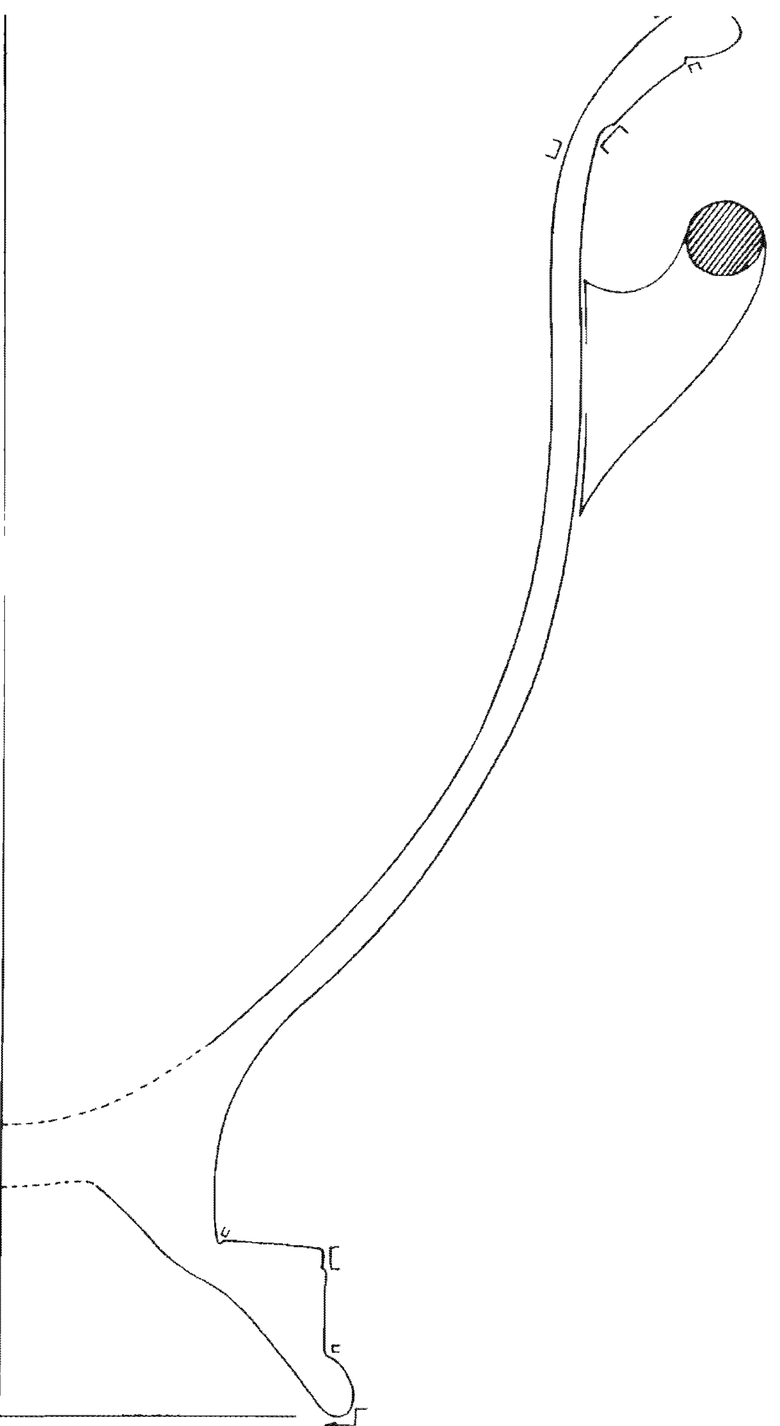
ΕΙΚ. 31



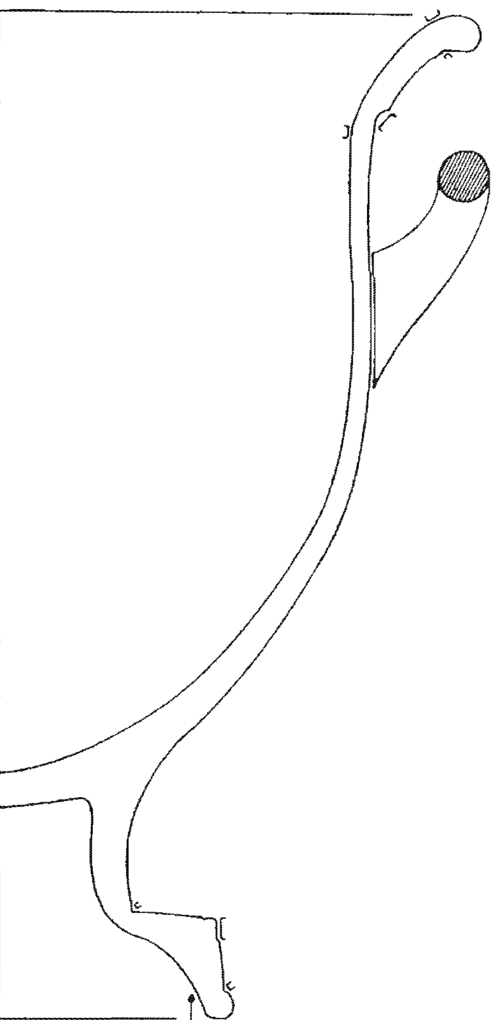
Α. LOND 4, Κεραμέας Α, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:2)



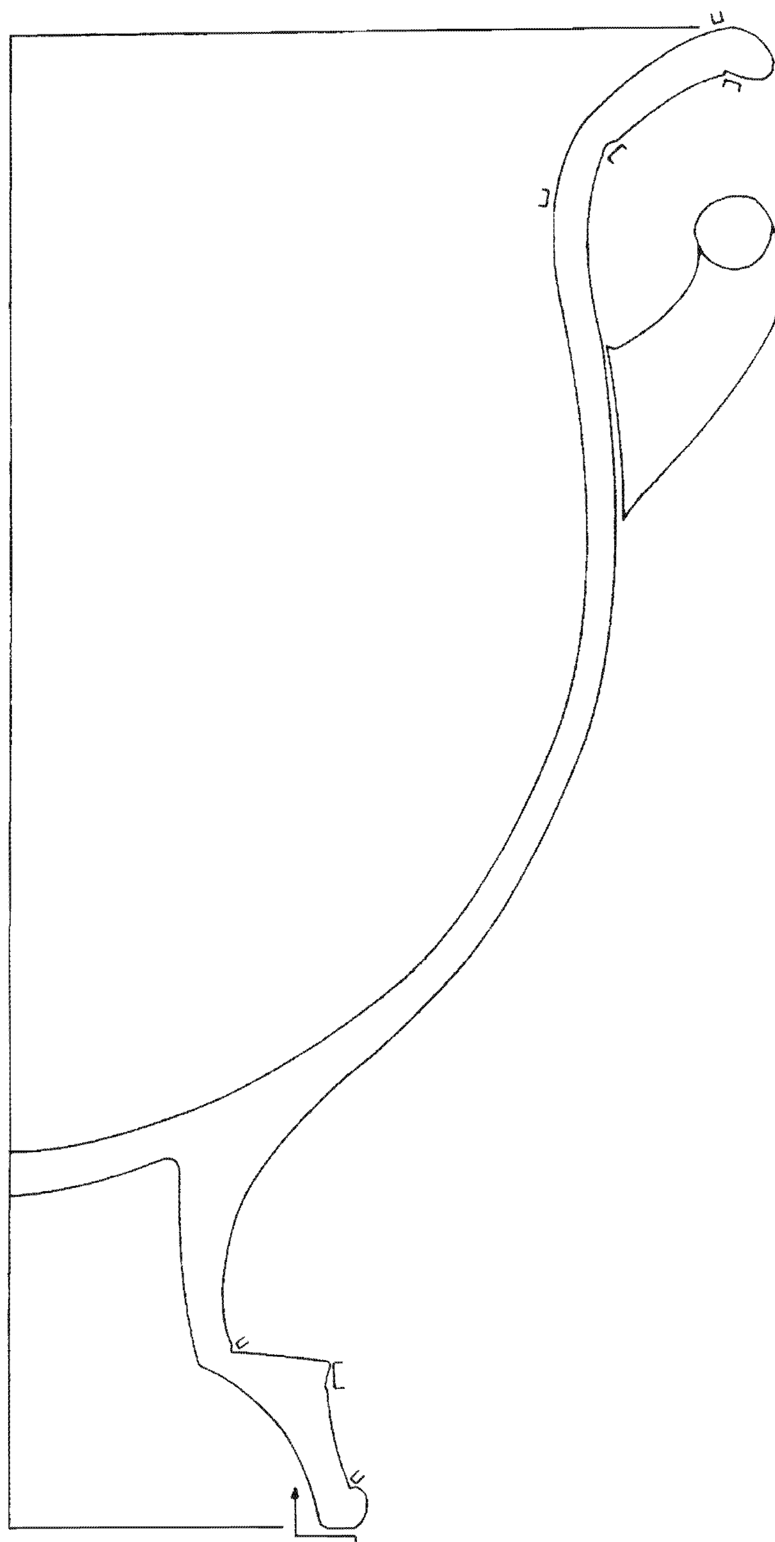
Β. LO 4, Κεραμέας Α, Ύστερη περίοδος (1:2)



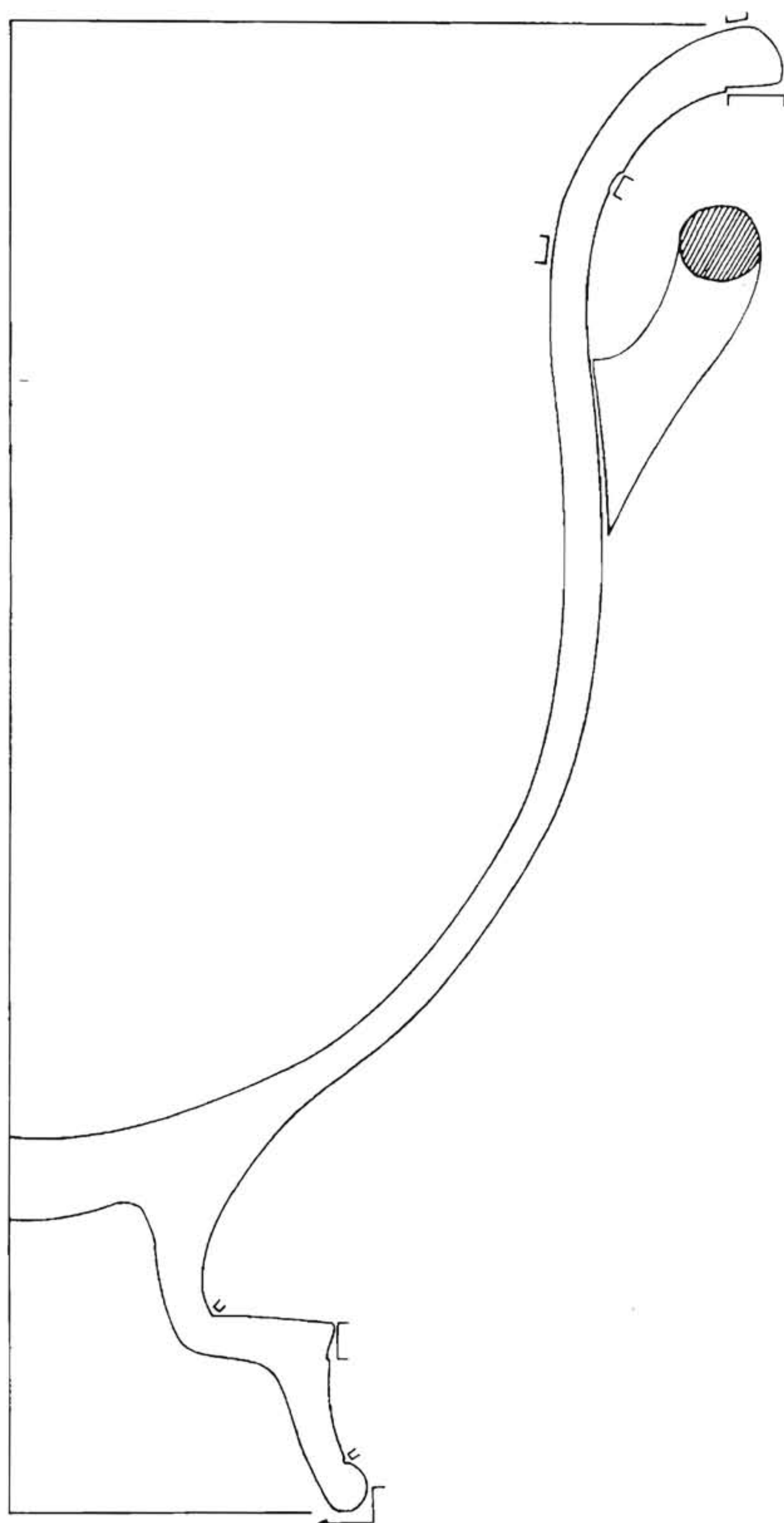
Α. LON 5, Κεραμέας Β, Πρώιμη περίοδος (1:2)



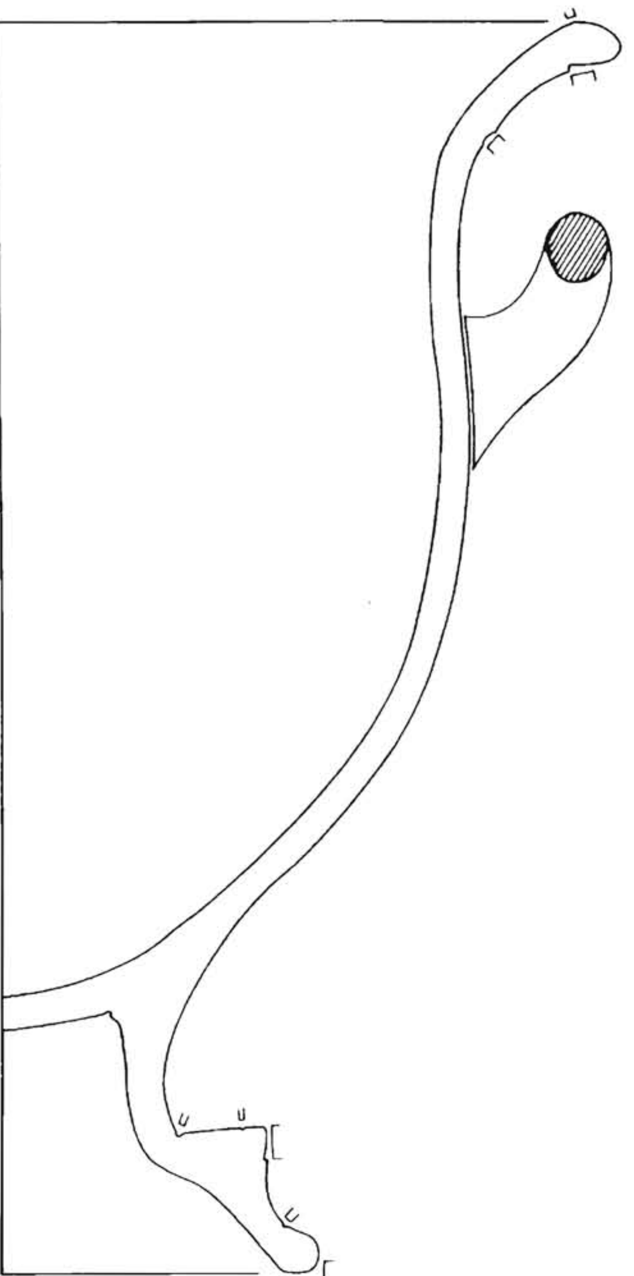
Β. LON 9, Κεραμέας Β, Πρώιμη περίοδος (1:3)



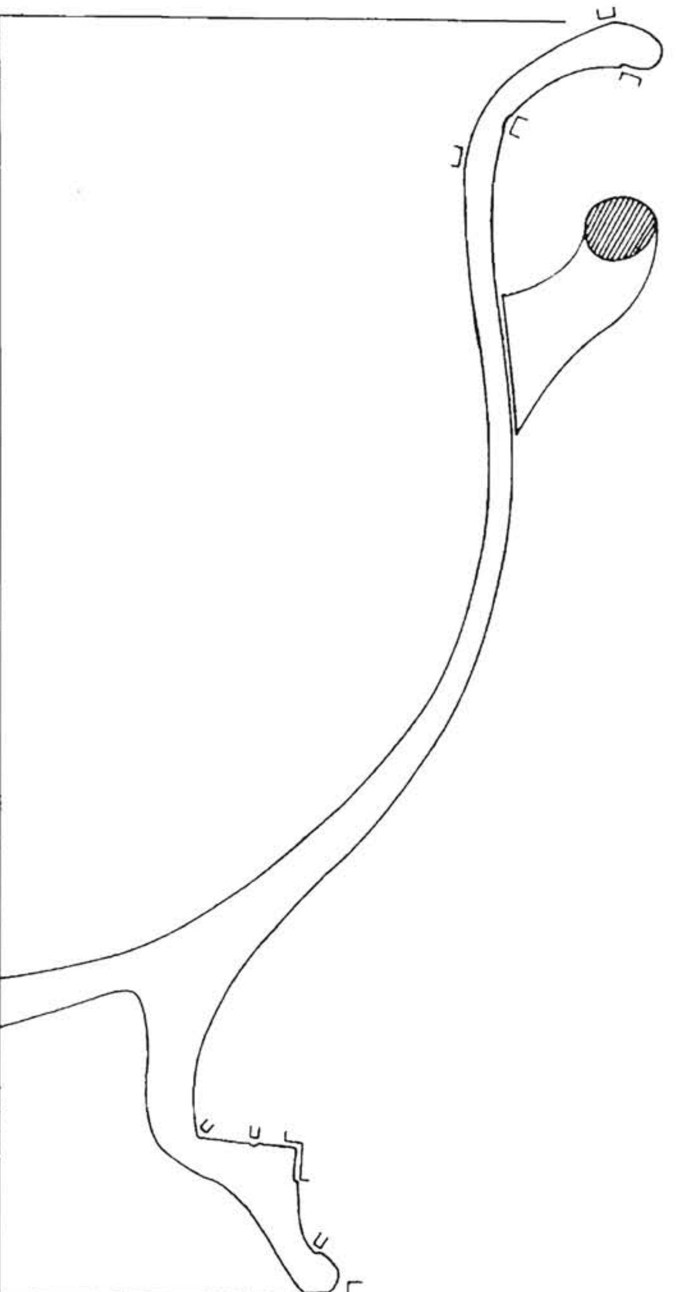
BUD 1, Κεραμέας Β, Πρώιμη περίοδος (1:2)



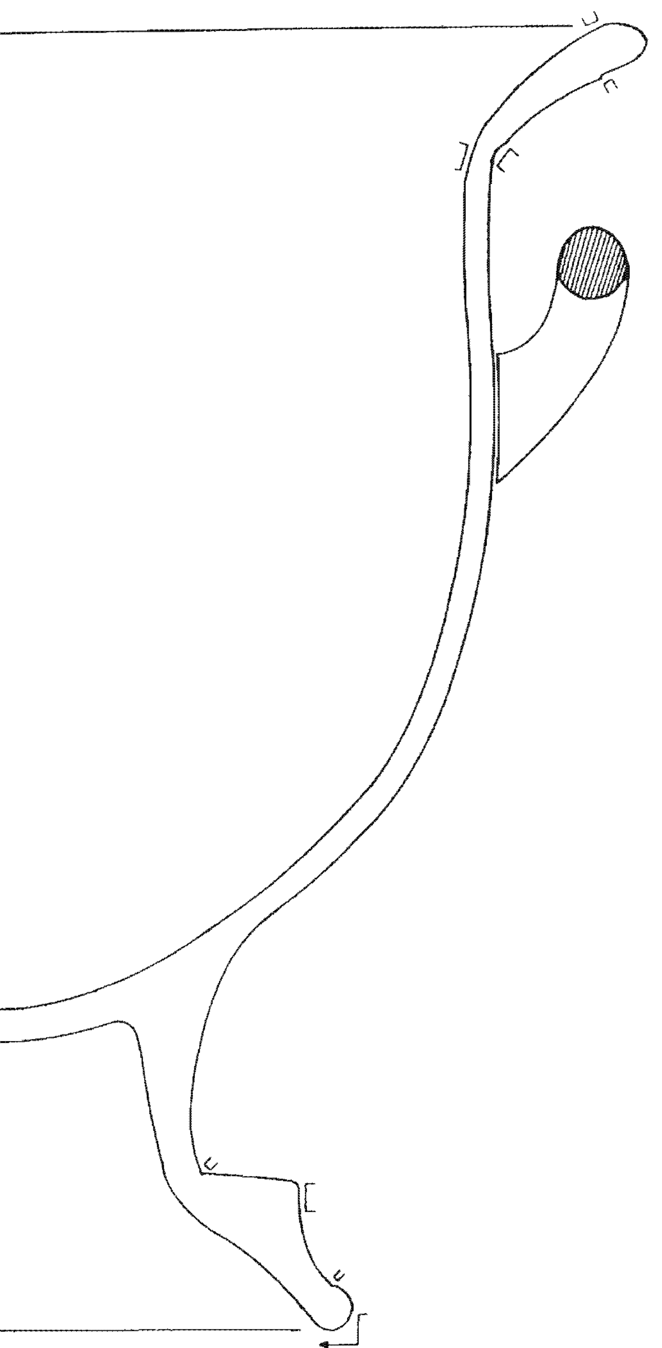
ΑΜΥΜ 4, Κεραμέας Β, Πρώιμη περίοδος (1:2)



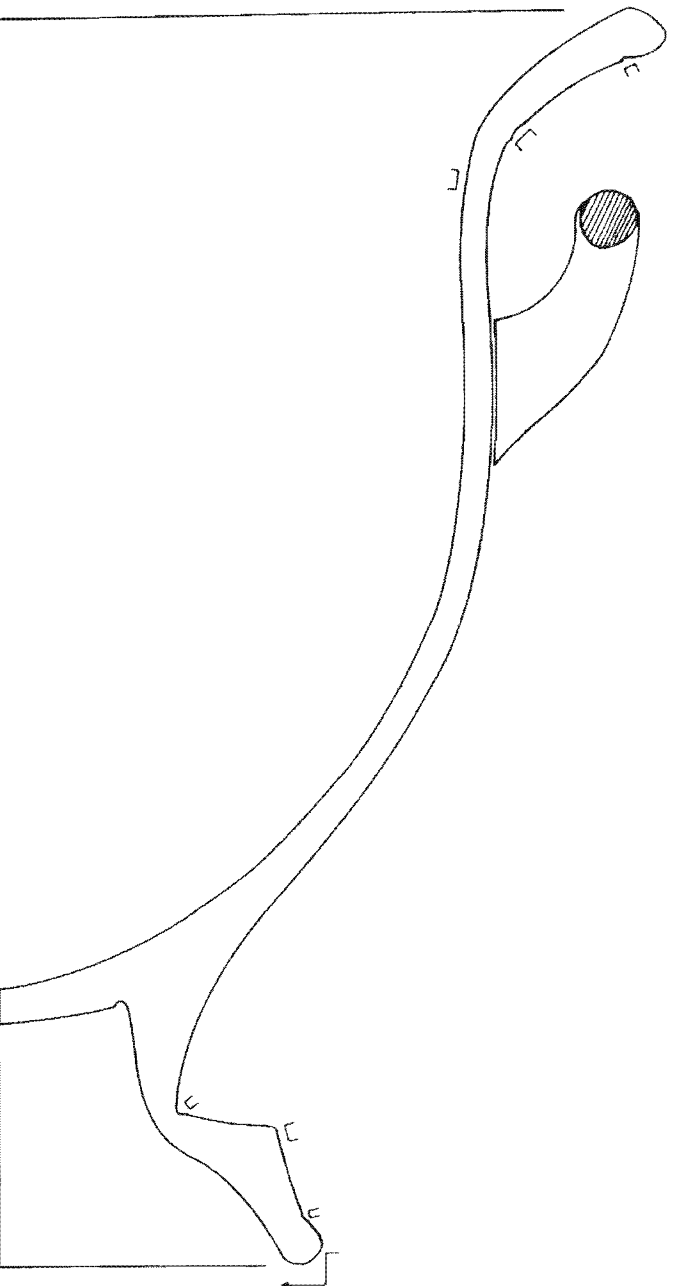
A. LOU 4, Κεραμέας Β, Μέση περίοδος (1:2)



B. LOU 8, Κεραμέας Β, Μέση περίοδος (1:2)

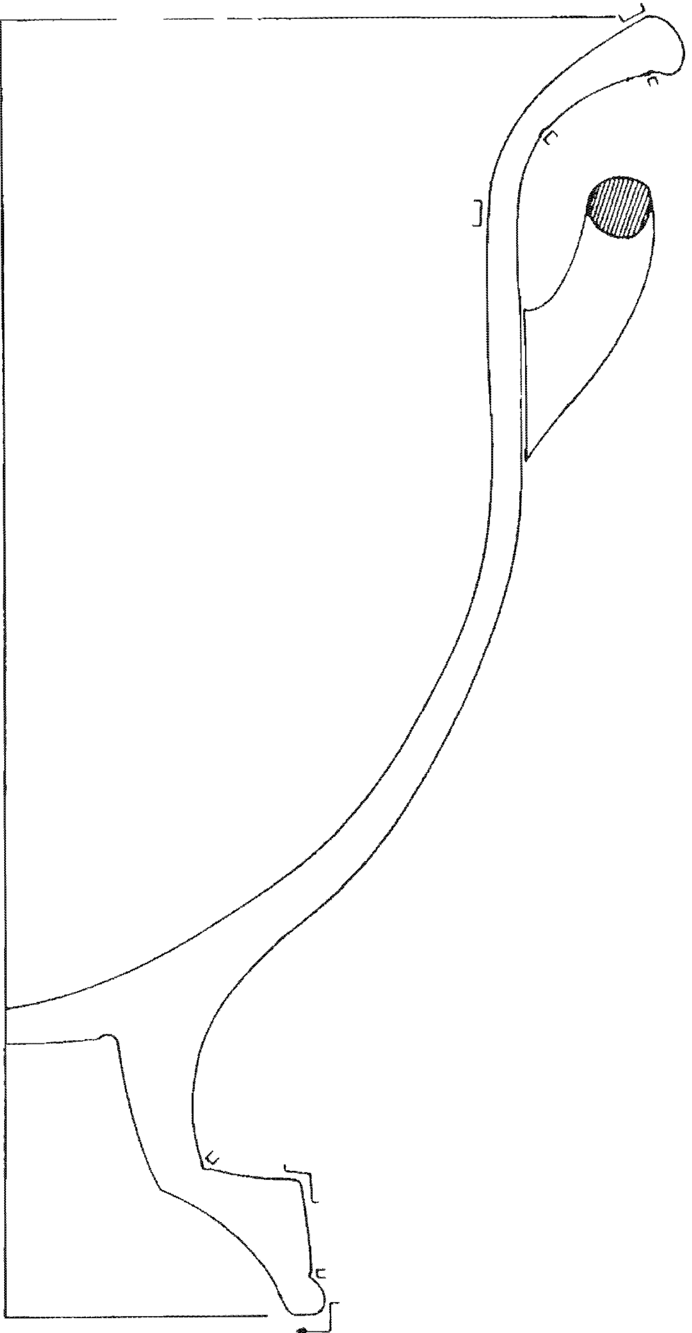


Α. LOU 5, Κεραμέας Β, Μέση περίοδος (1:2)

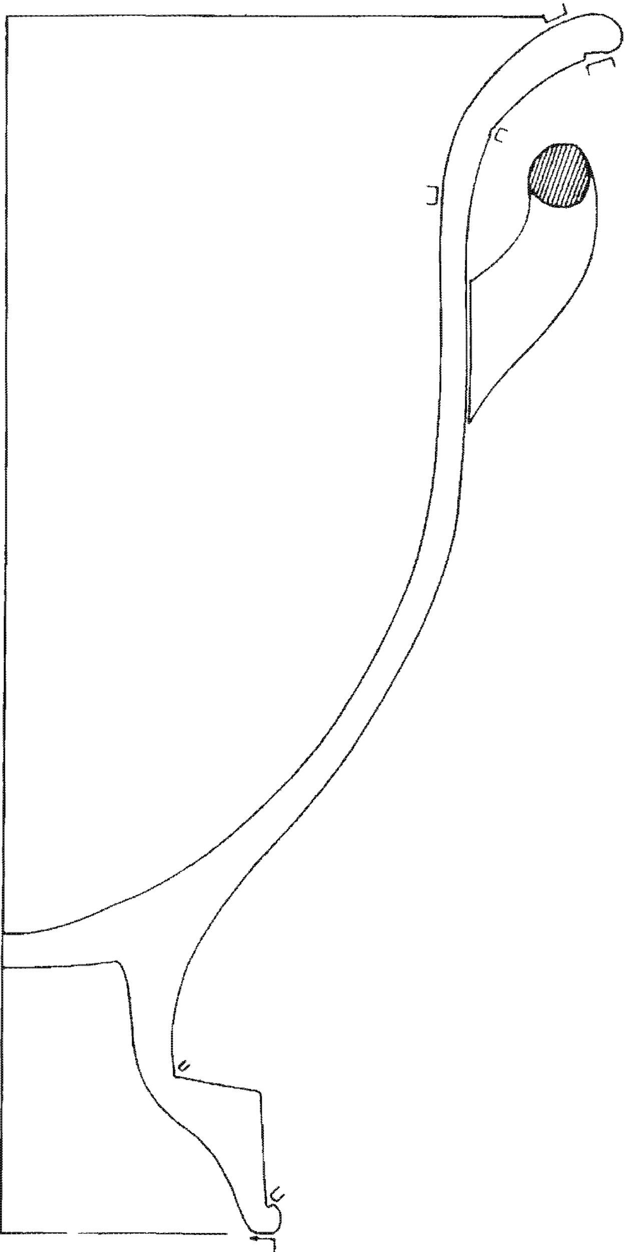


Β. MADR 2, Κεραμέας Β, Μέση περίοδος (1:2)

ΕΙΚ. 36

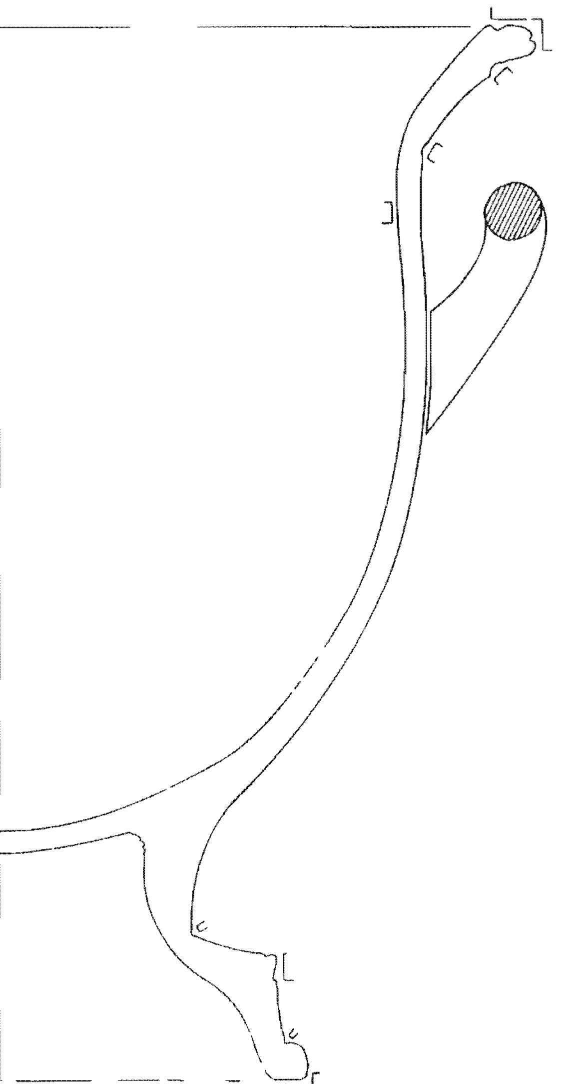


A PER 7, Κεραμέας Β, Μεση περιοδος (1 2)

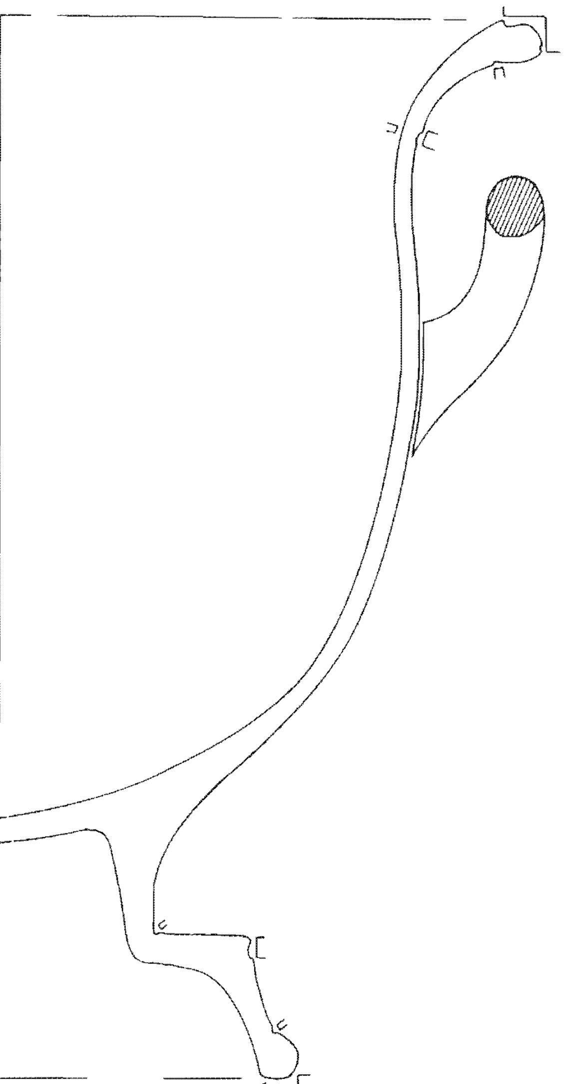


B PER 4, Κεραμέας Β, Μέση περίοδος (1 2)

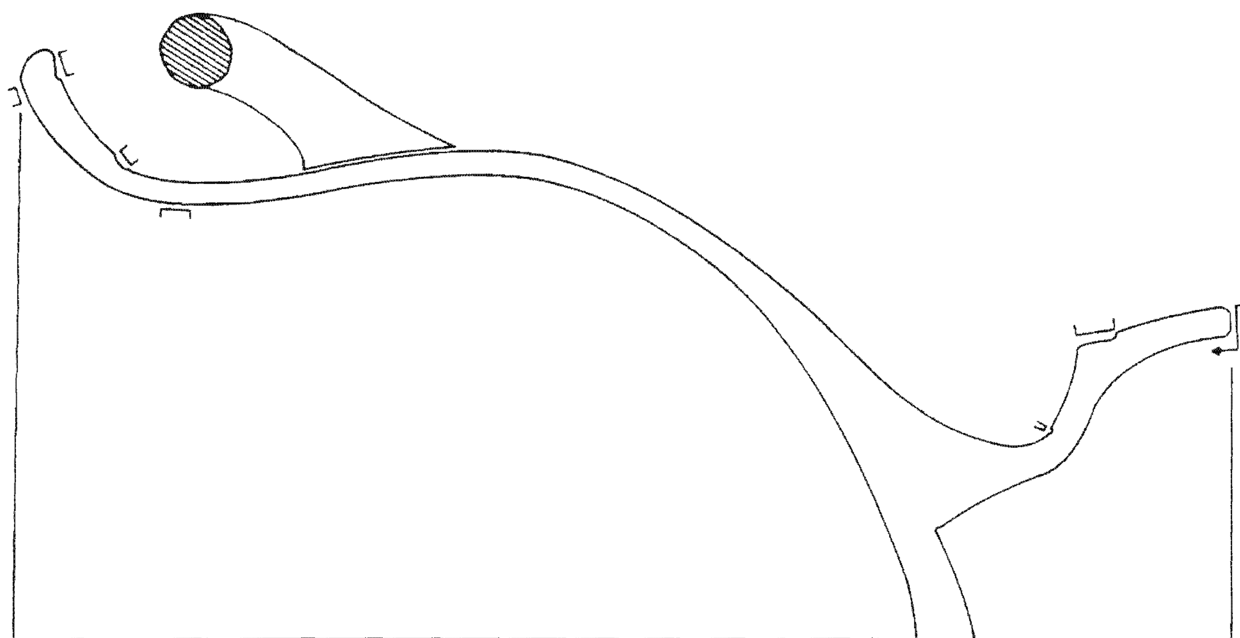
ΕΙΚ 38



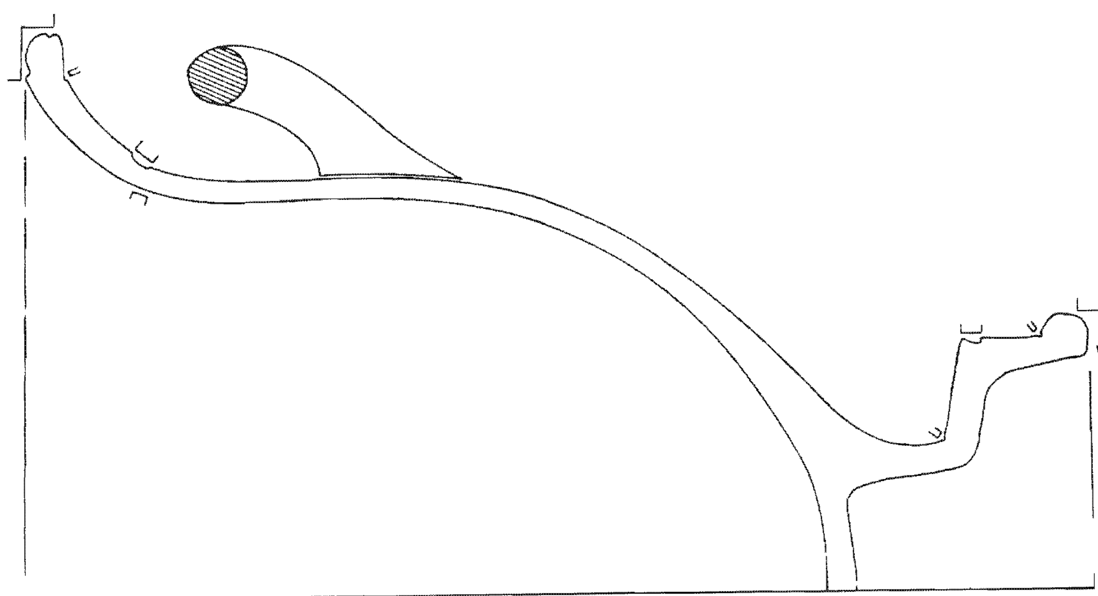
Α LO 5, Κεραμέας Γ, Προχωρημένη μέση περίοδος (1 2)



Β. LO 6, Κεραμέας Γ, Προχωρημένη μέση περίοδος (1.2)

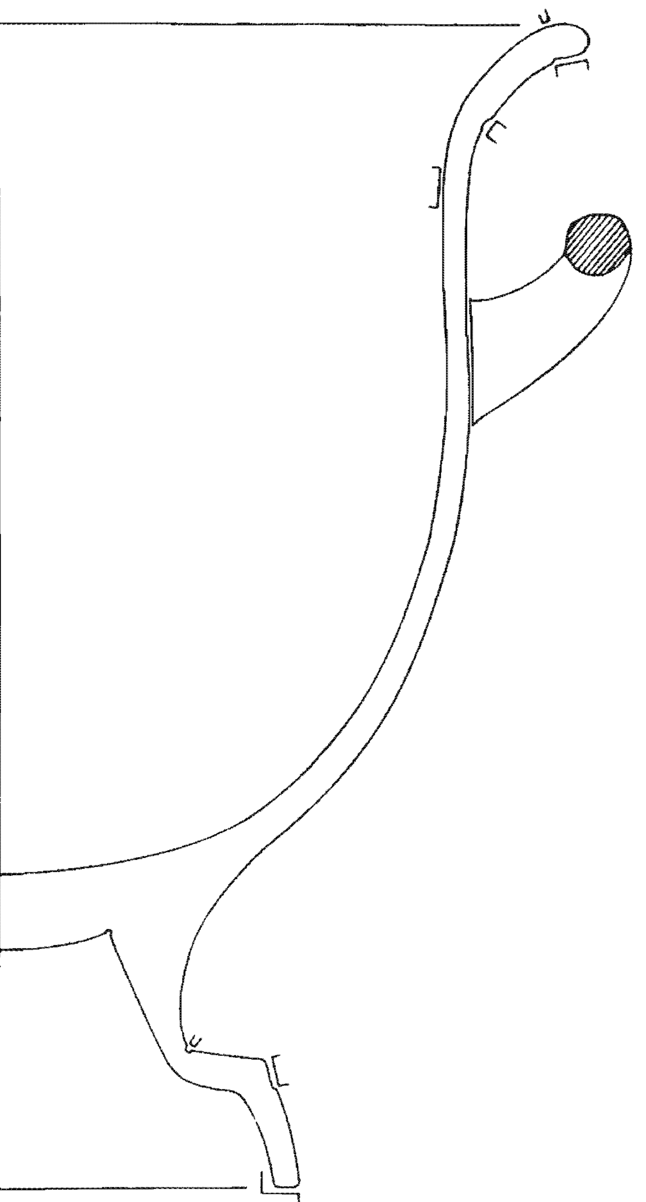


Β VAT 1, Κεραμέας Δ, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:2)

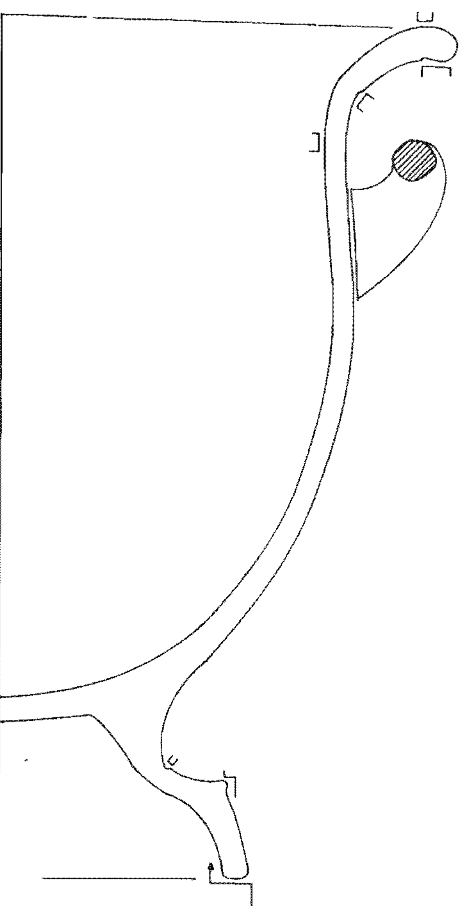


Α RIB 2, Κεραμέας Γ, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:2)

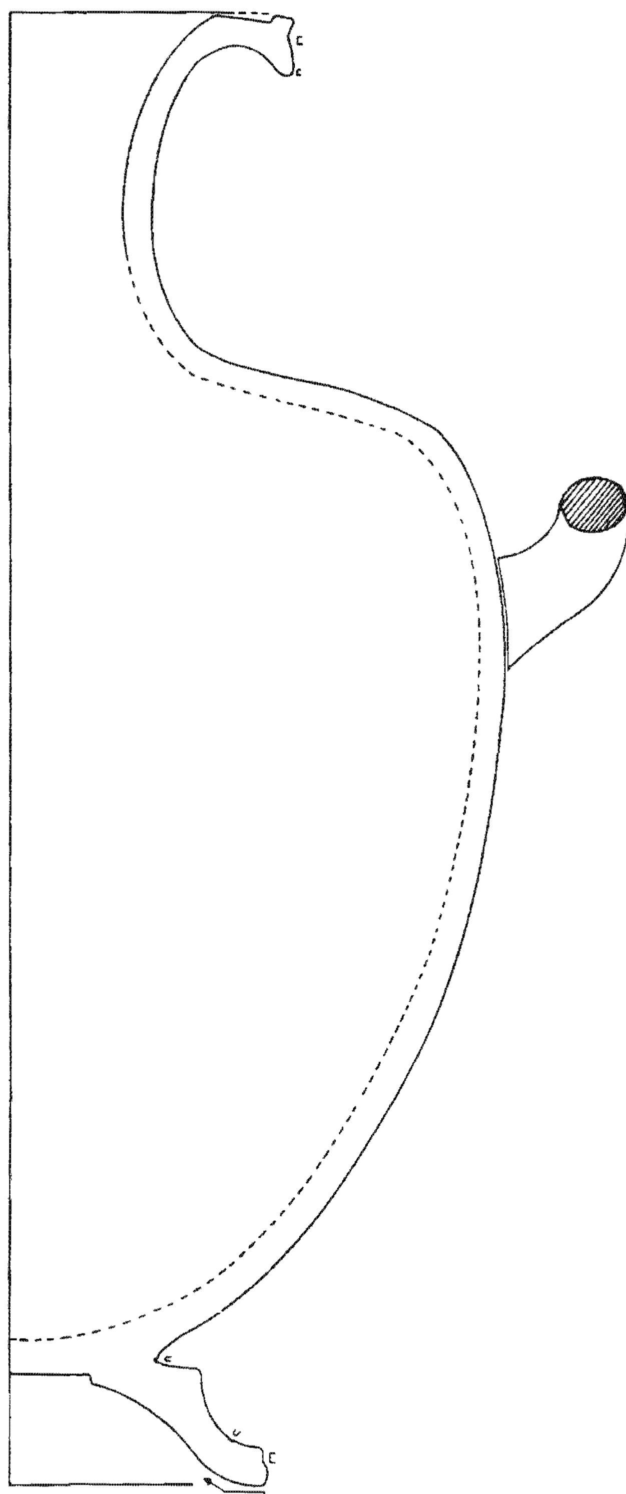
ΕΙΚ. 40



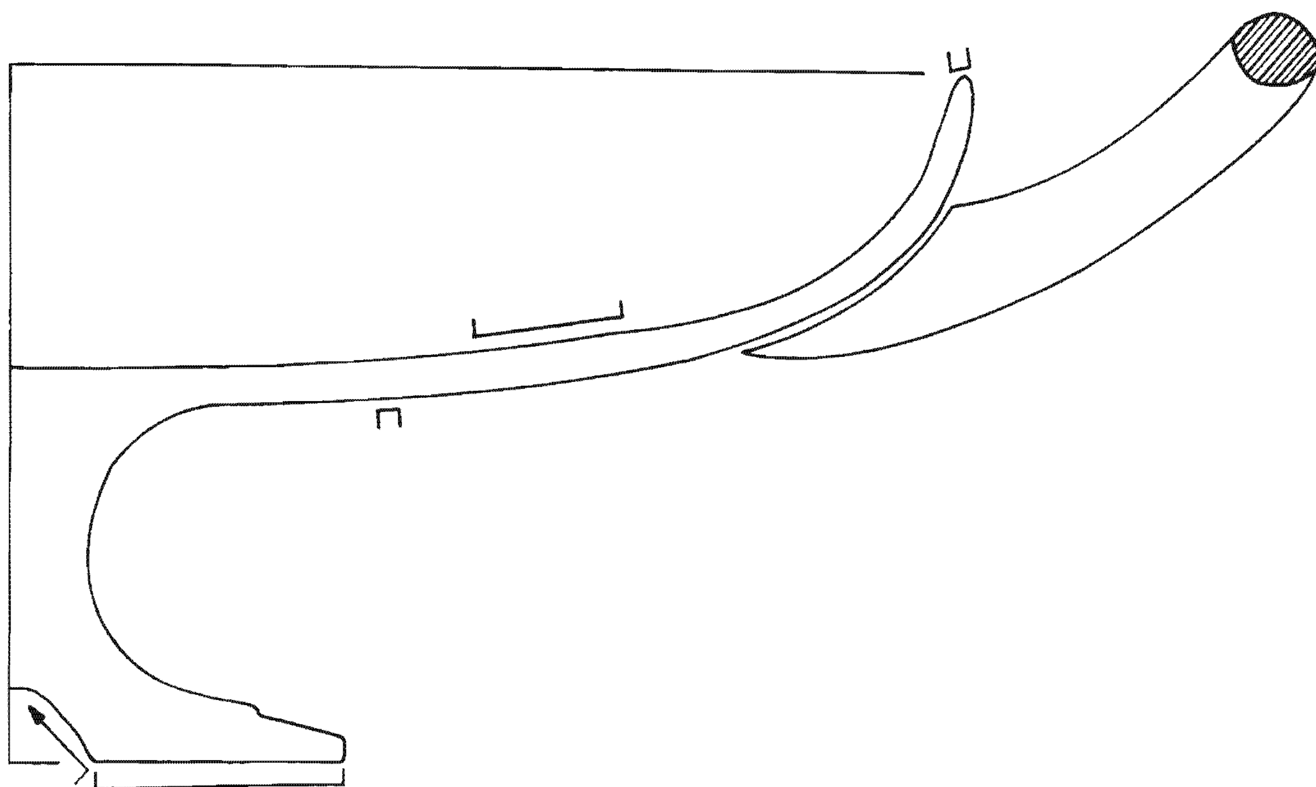
Α. VAT 2, Κεραμέας Δ, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:2)



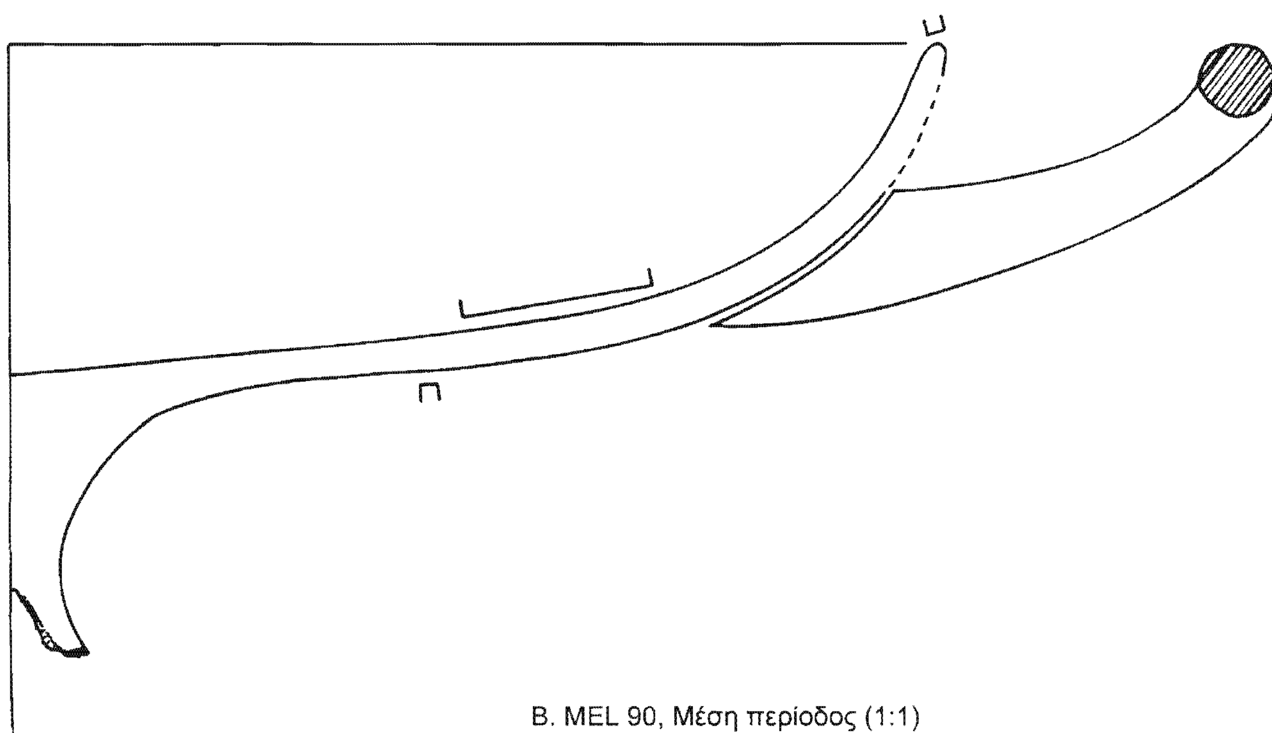
Β. VAT 3, Κεραμέας Δ, Ύστερη περίοδος (1:2)



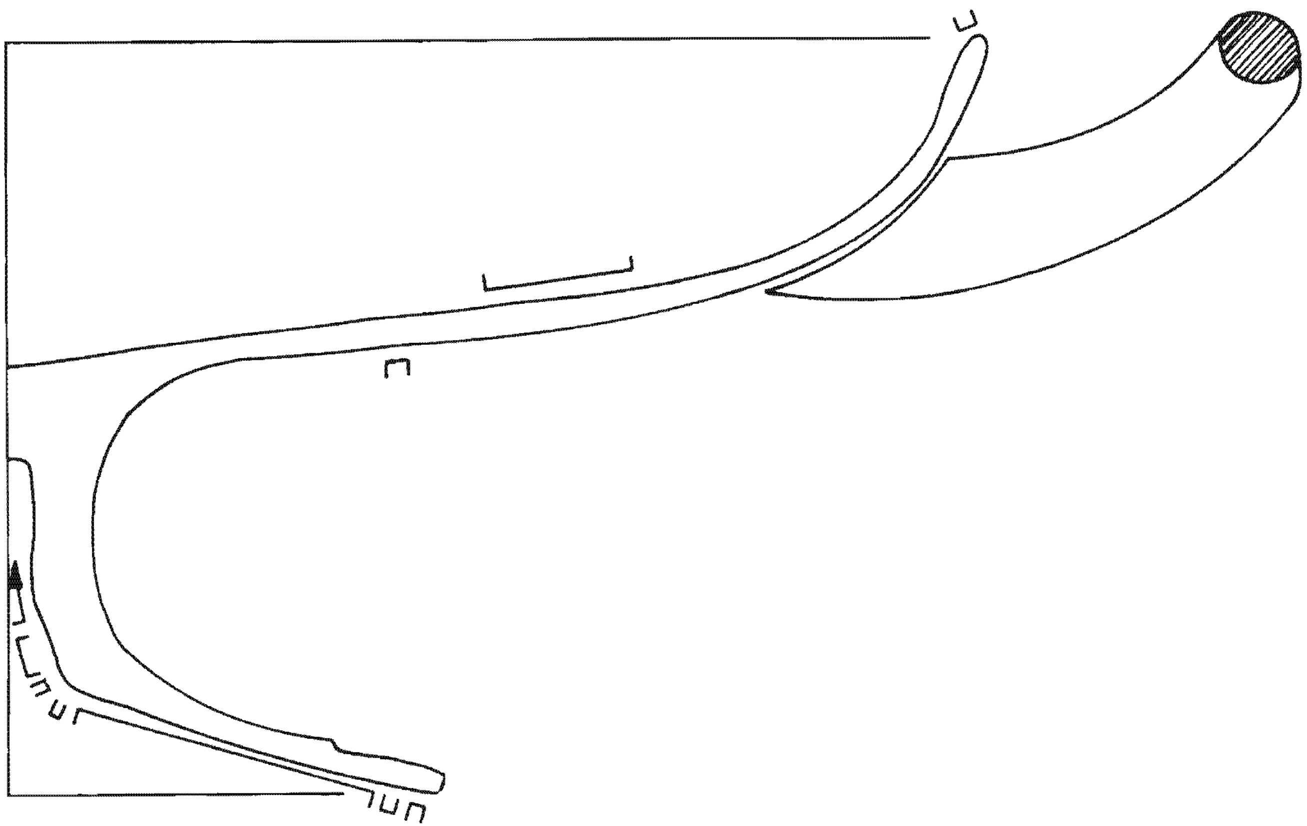
MEL 81, Πρώιμη περίοδος (1:2)



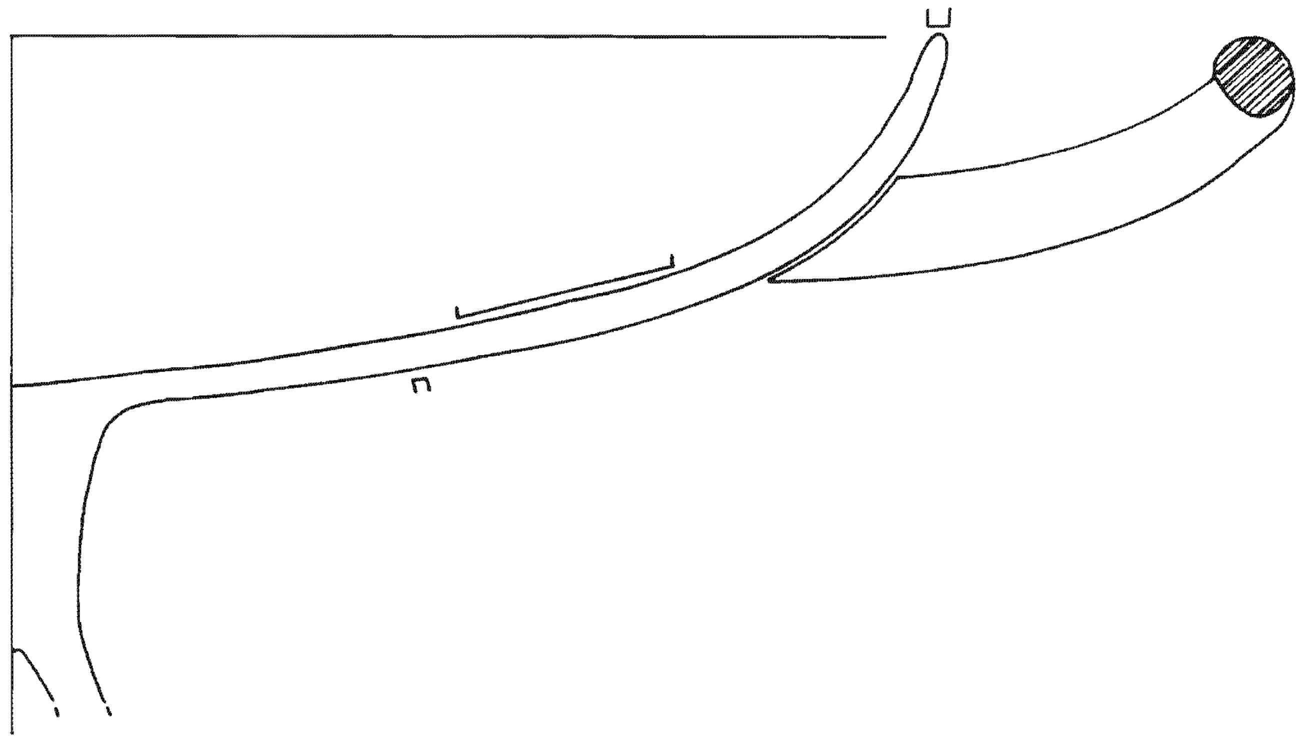
Α. MEL 87, Μέση περίοδος (1:1)



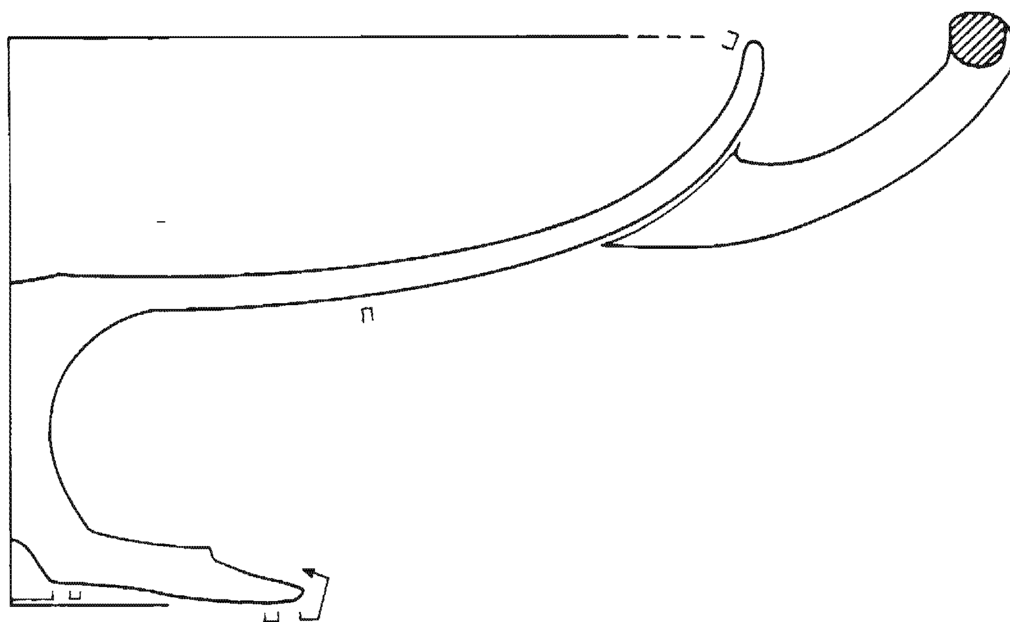
Β. MEL 90, Μέση περίοδος (1:1)



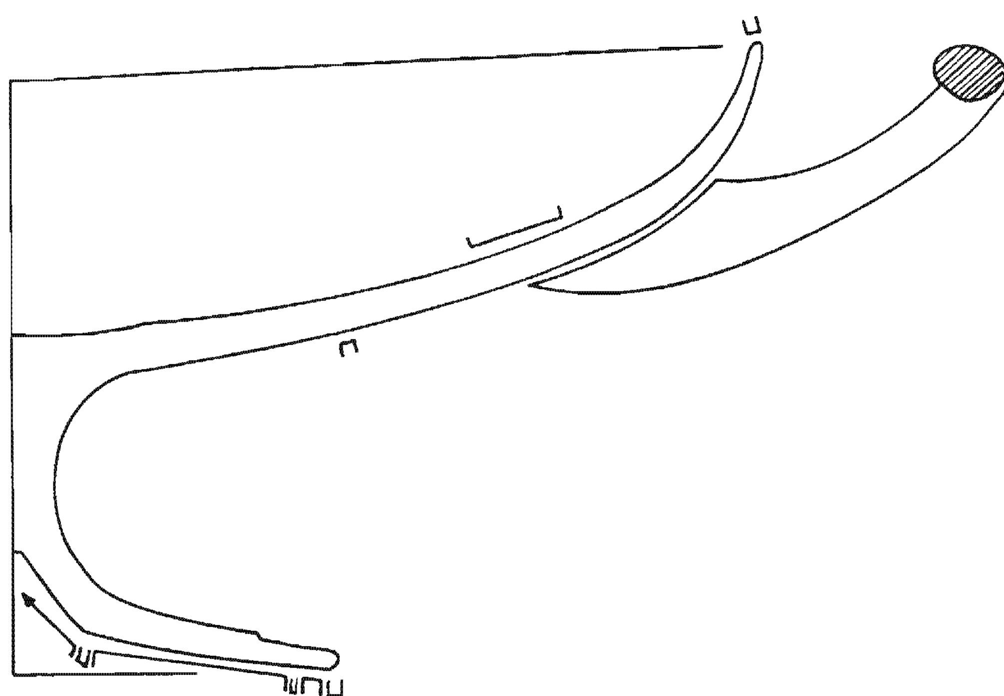
Α. MEL 98, Μέση περίοδος (1:1)



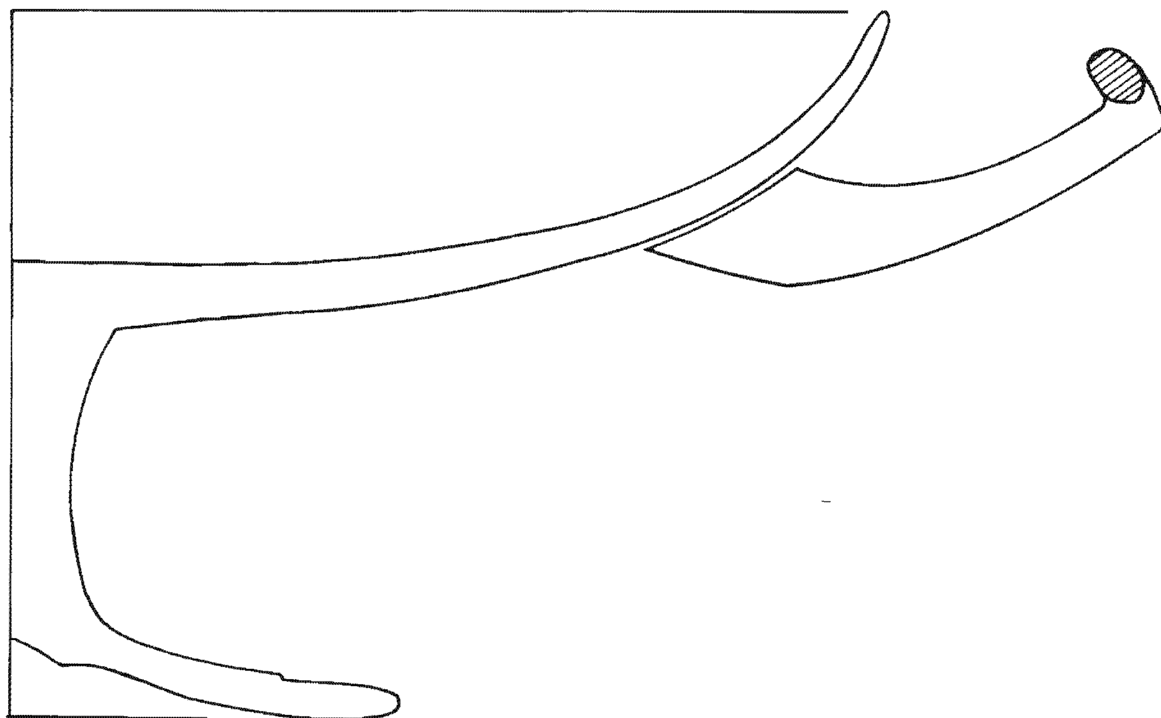
Β. MEL 100, Μέση περίοδος (1:1)



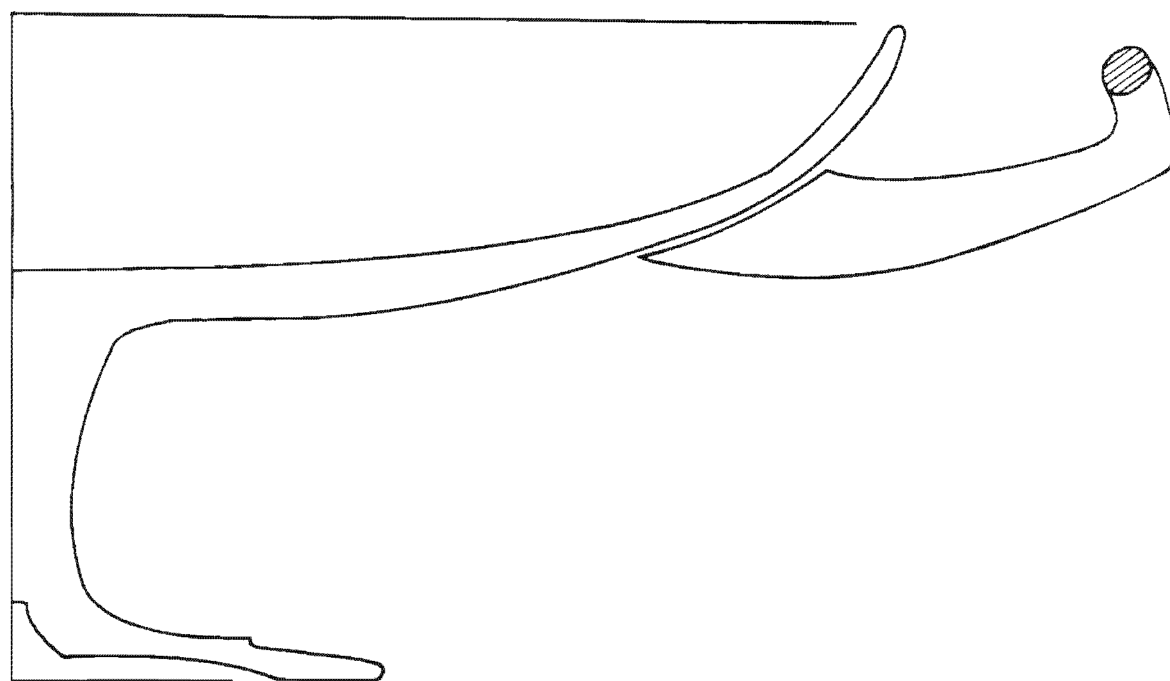
A. MEL 106, Ύστερη περίοδος (1:1)



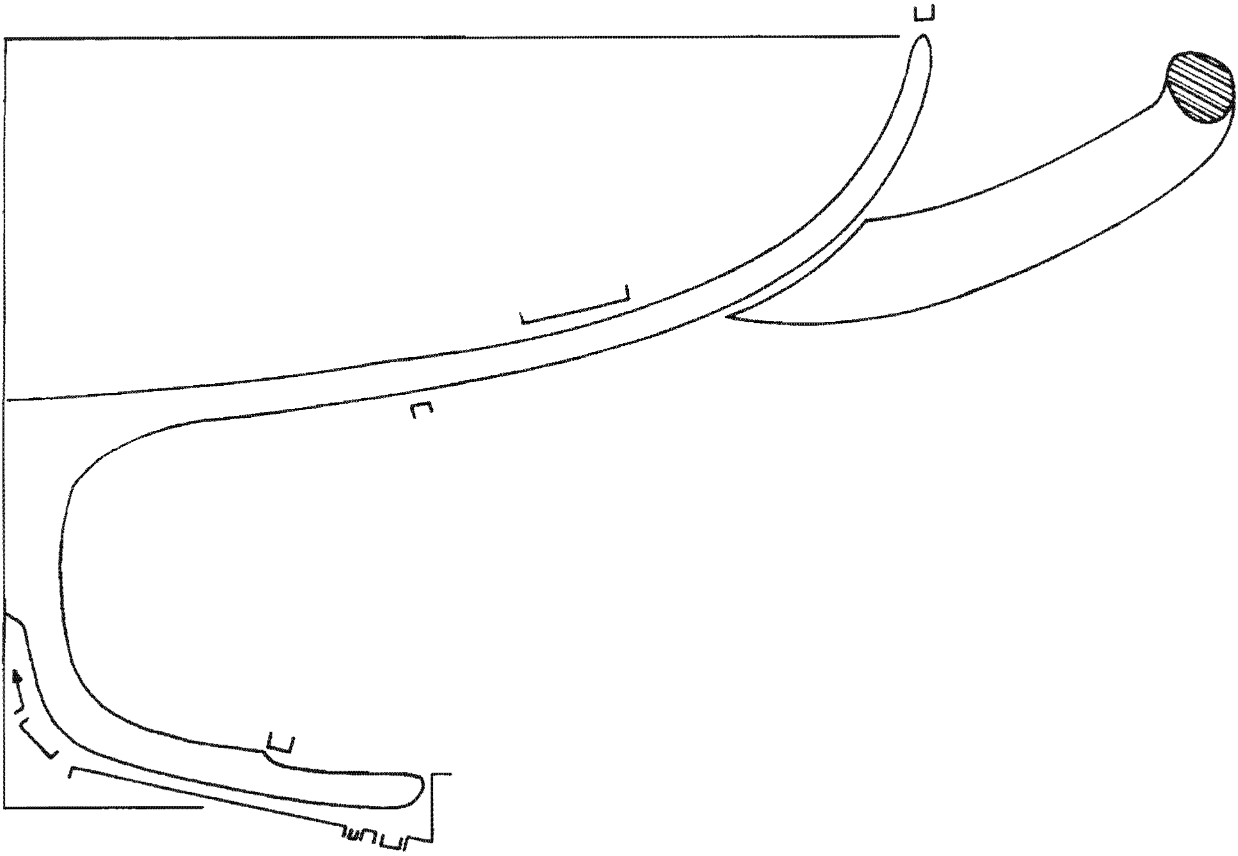
B. MEL 107, Ύστερη περίοδος (1:1)



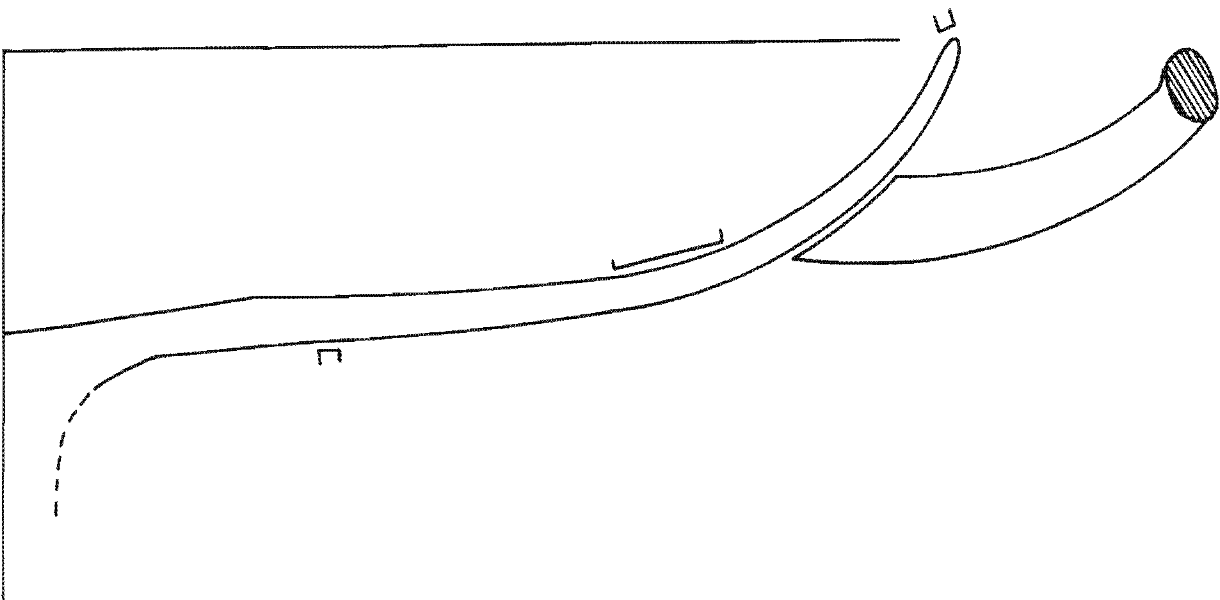
Α JEN 22, Πρώιμη περίοδος (1:1)



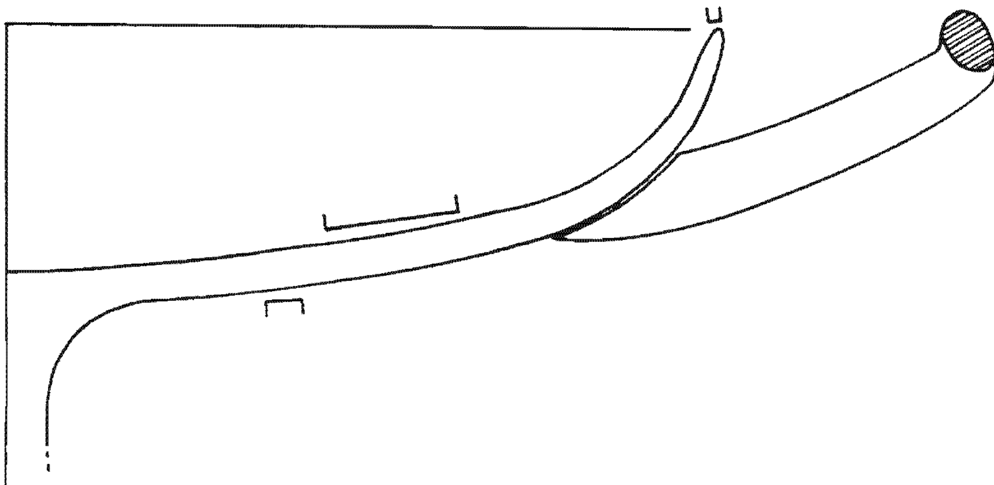
Β. JEN 29, Πρώιμη περίοδος (1:1)



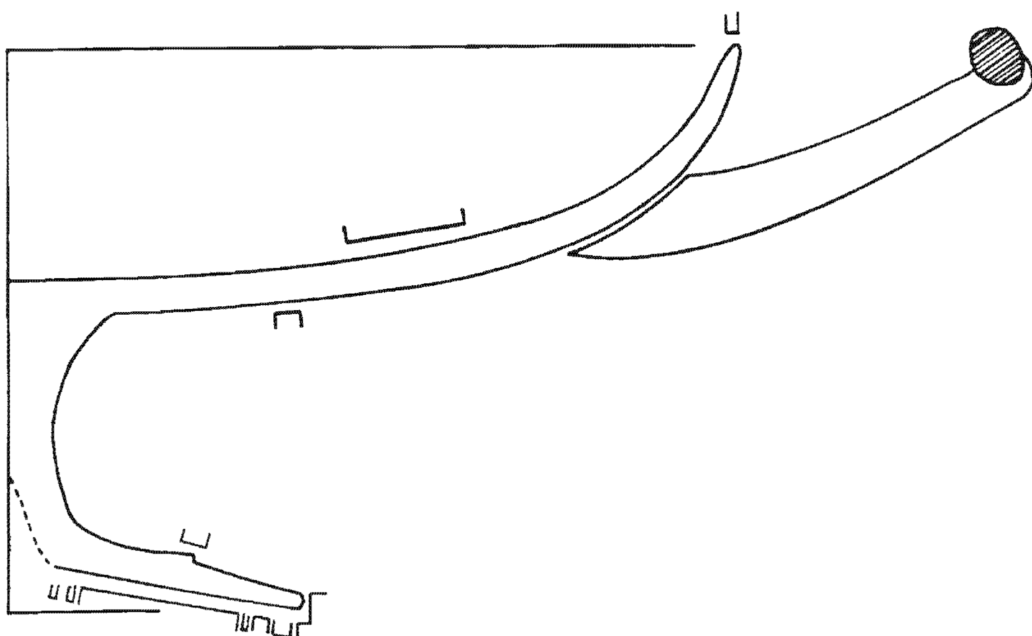
Α JEN 66, Πρώιμη περίοδος (1:1)



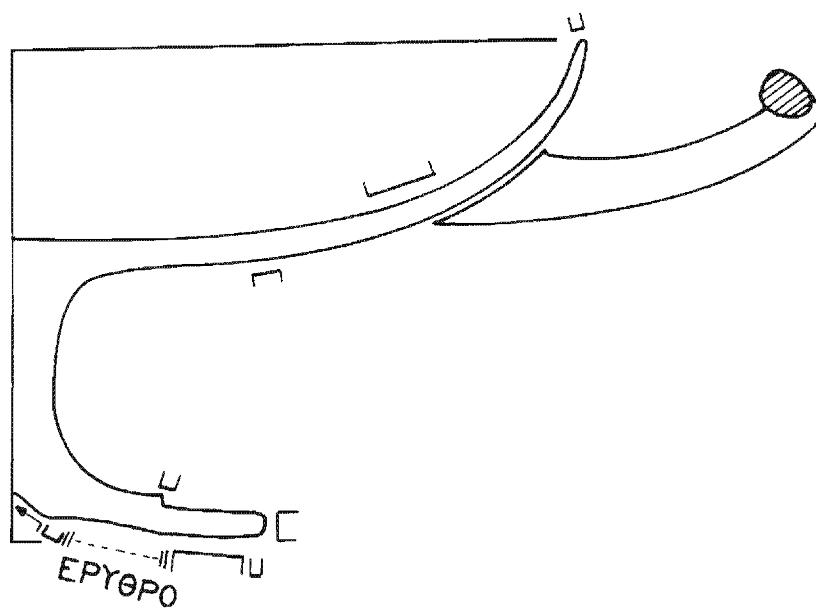
Β JEN 28 Πρώιμη περίοδος (1:1)



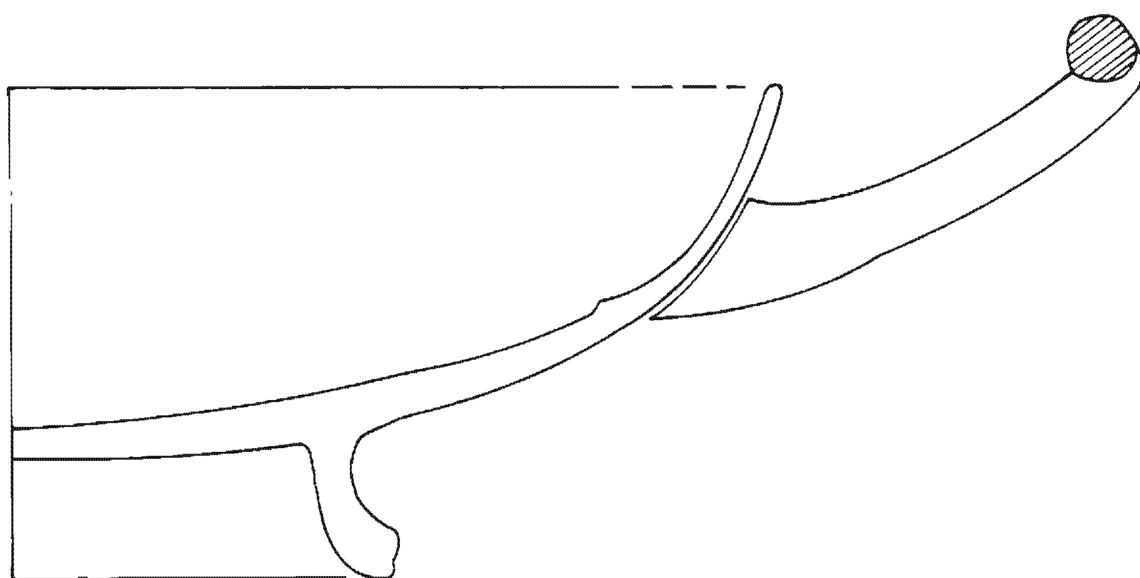
A. JEN 72, Μέση περίοδος (1:1)



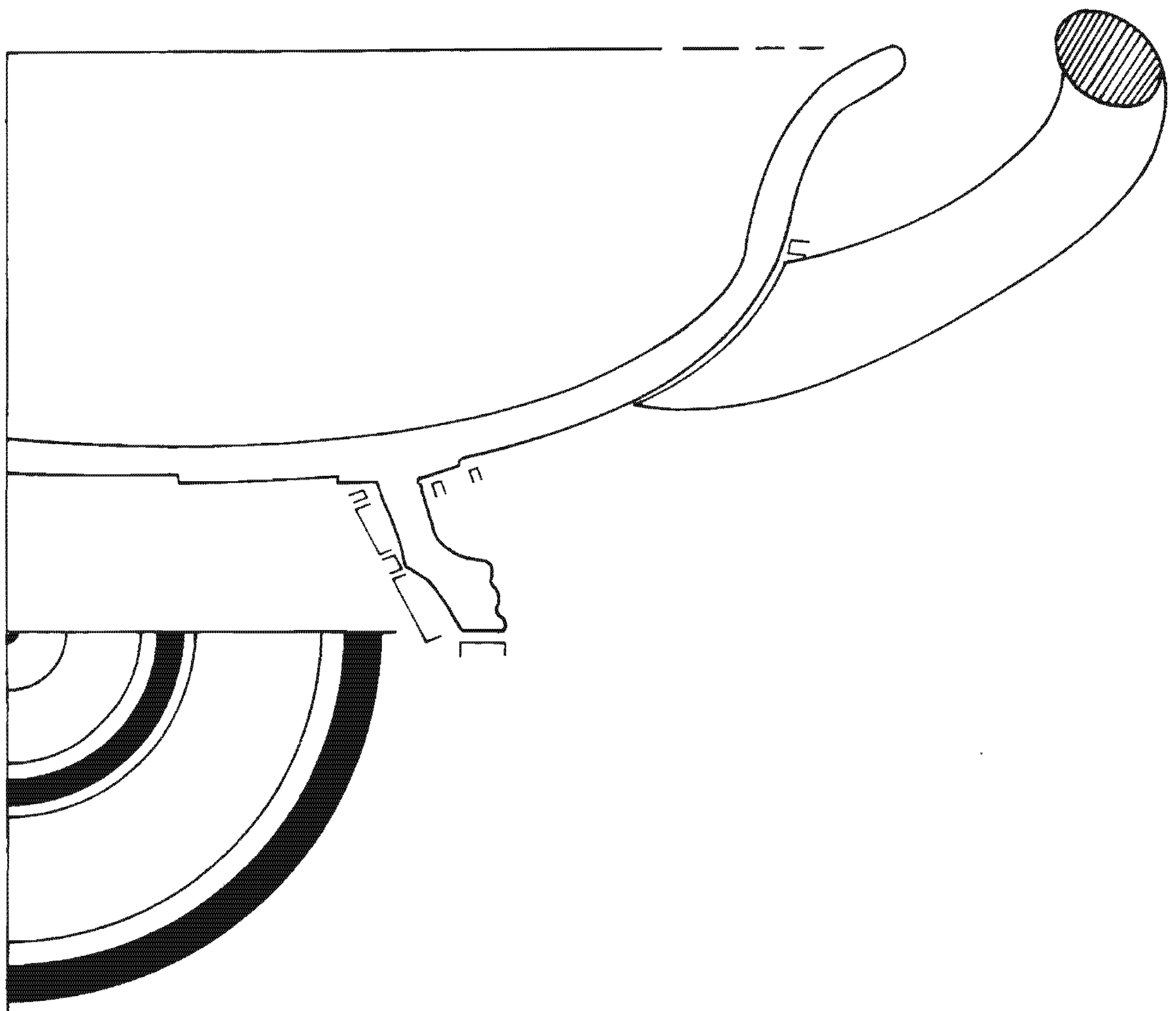
B. JEN 73, Μέση περίοδος (1:1)



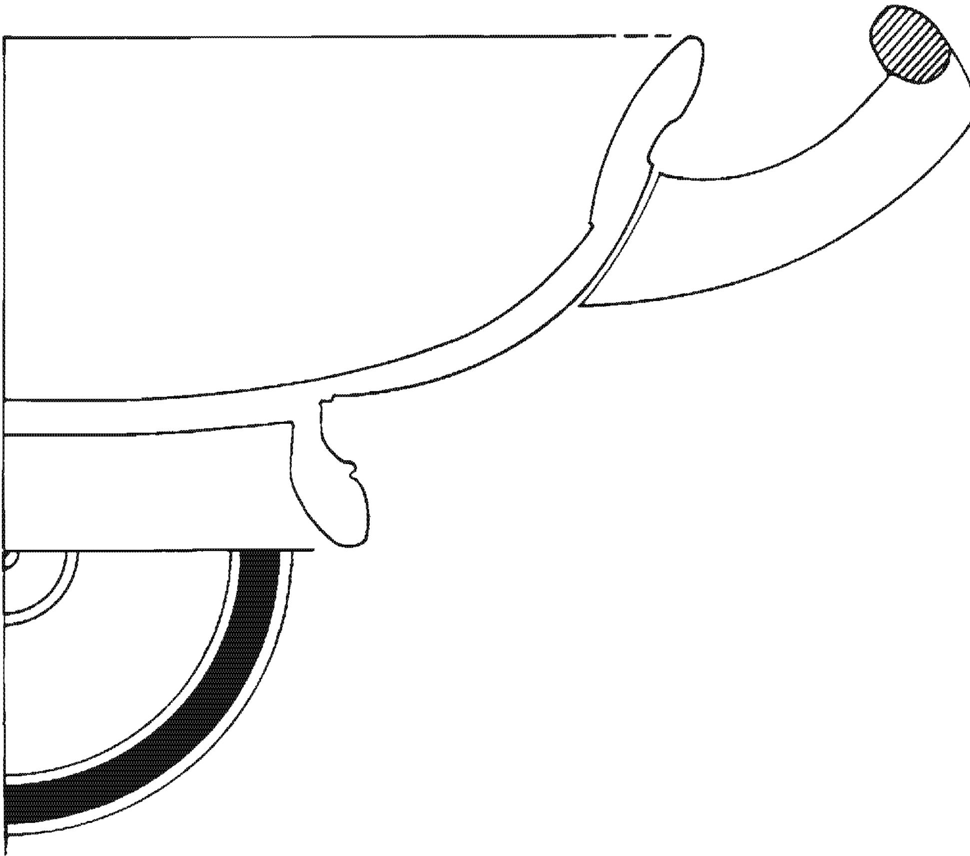
A. JEN 74, Μέση περίοδος (1:1)



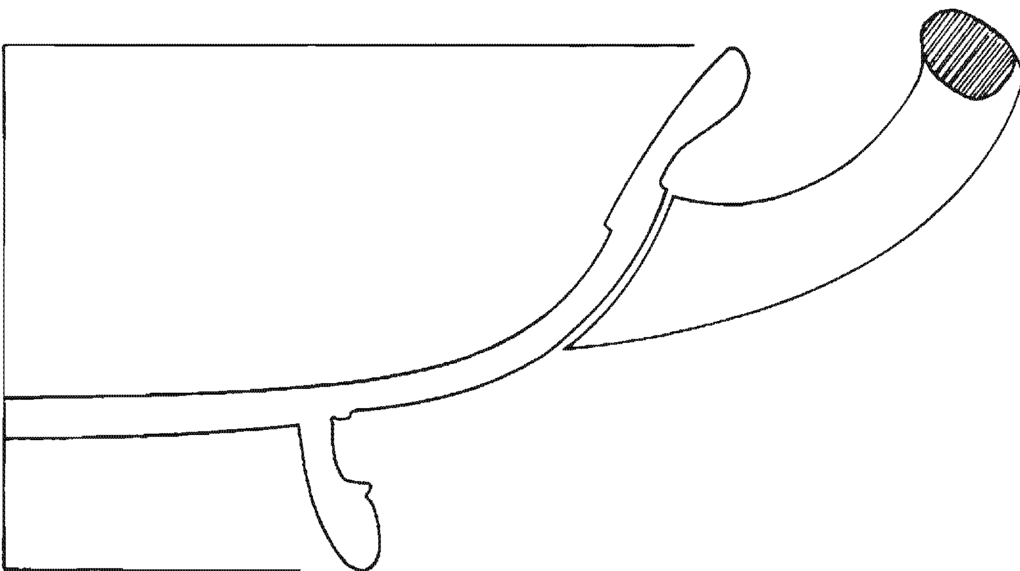
B. MEL 123, Μέση περίοδος (1:1)



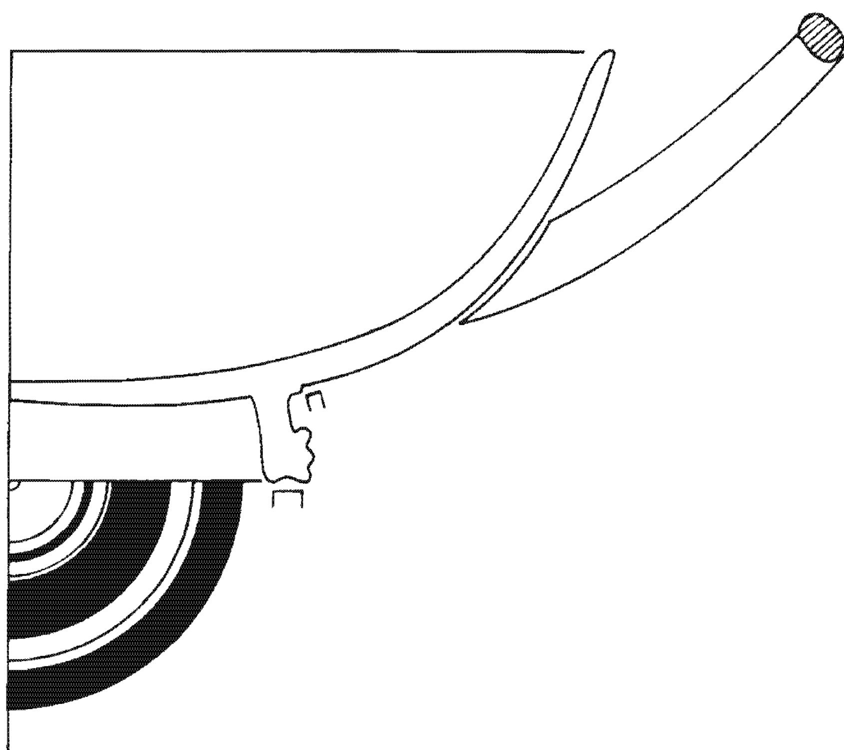
MEL 127, Πρώιμη περίοδος (1:1)



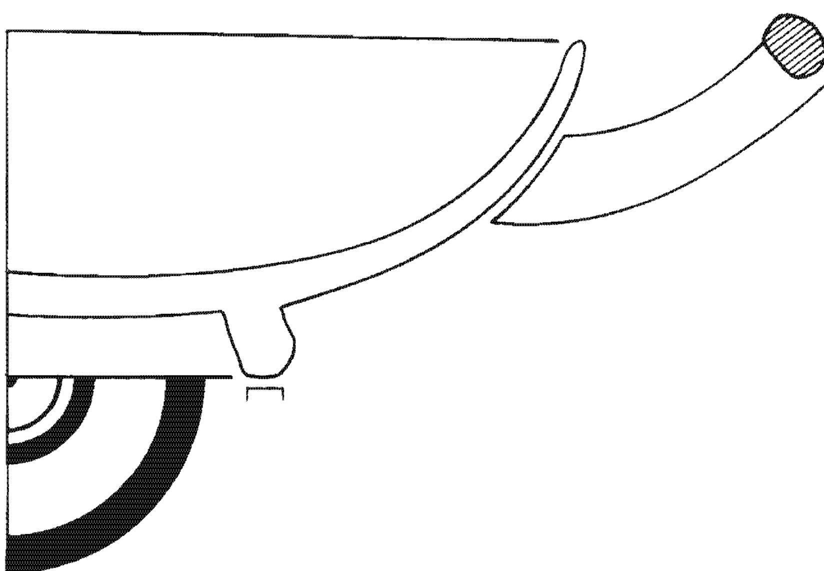
A MEL 129, Μέση περίοδος (1 1)



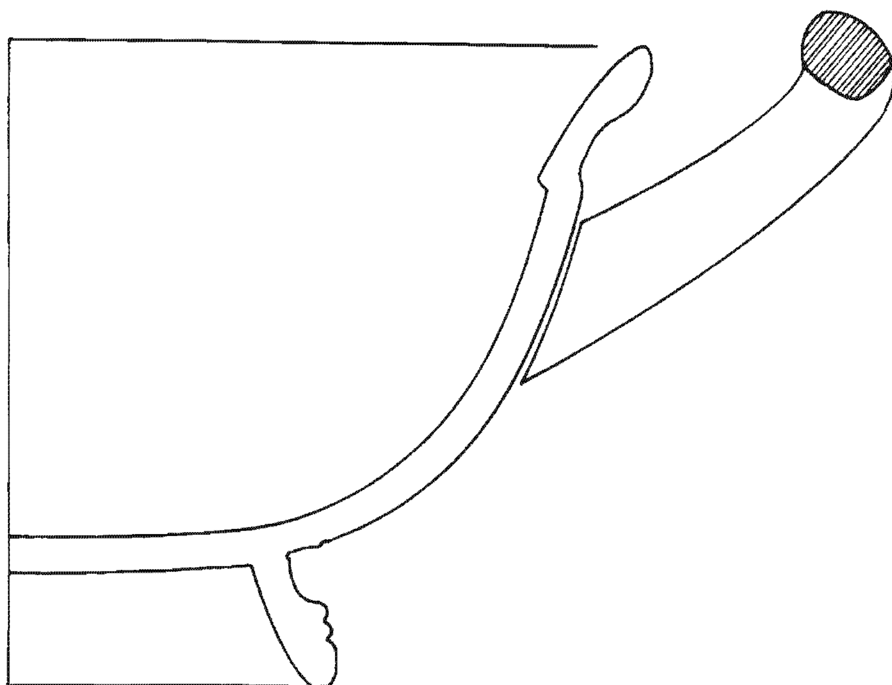
B. MEL 131, Μέση περίοδος (1.1)



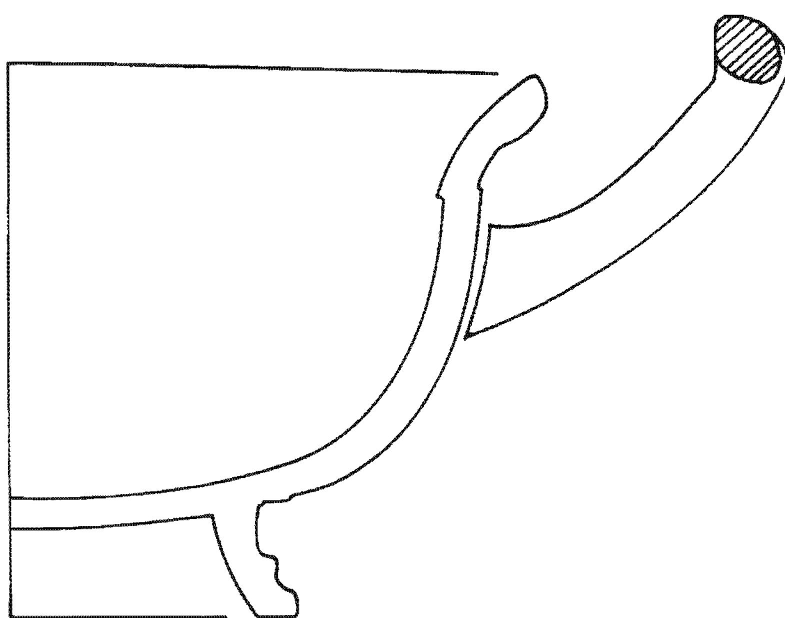
A. JEN 98, Ύστερη περίοδος (1:1)



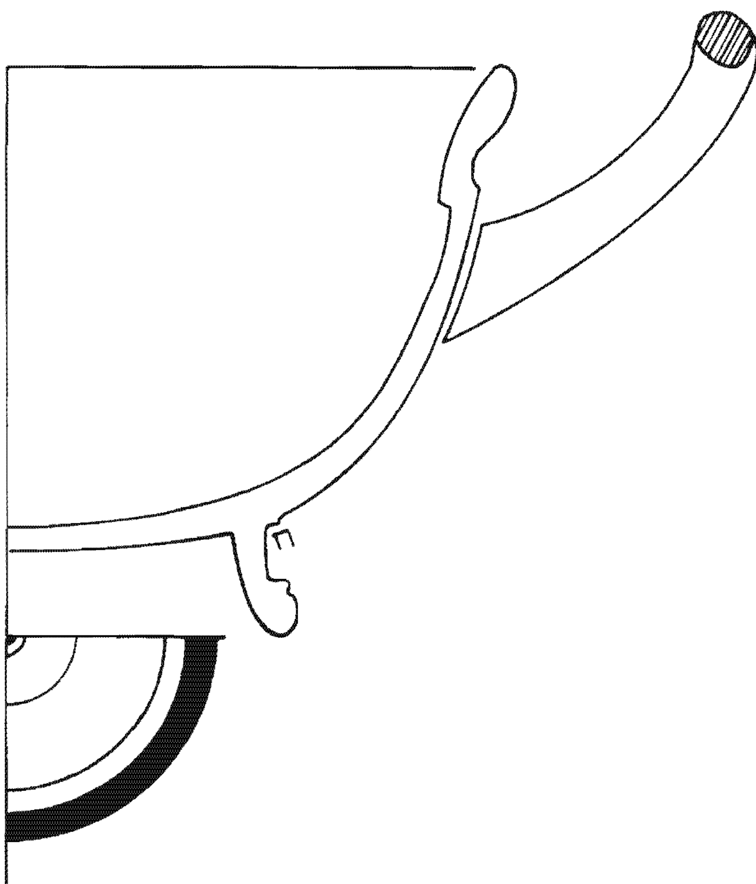
B. JEN 108, Ύστερη περίοδος (1:1)



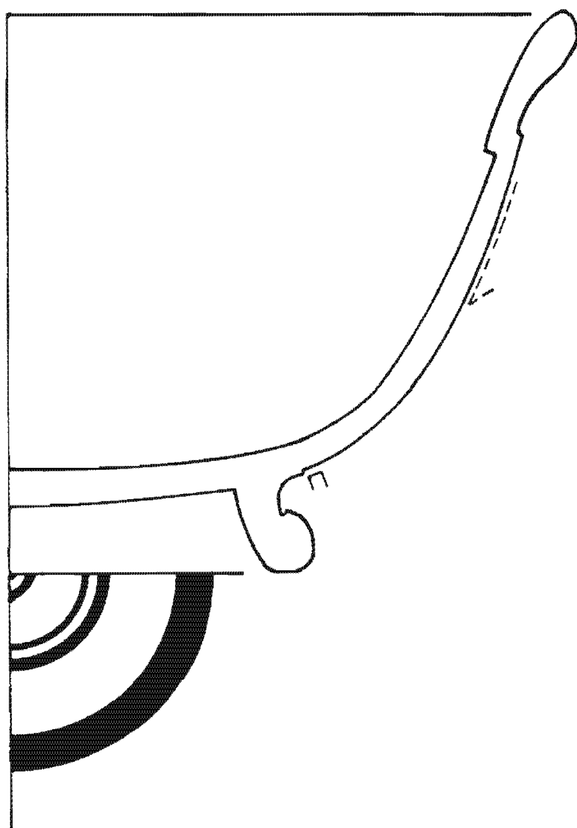
Α. MEL 136, Μέση περίοδος (1:1)



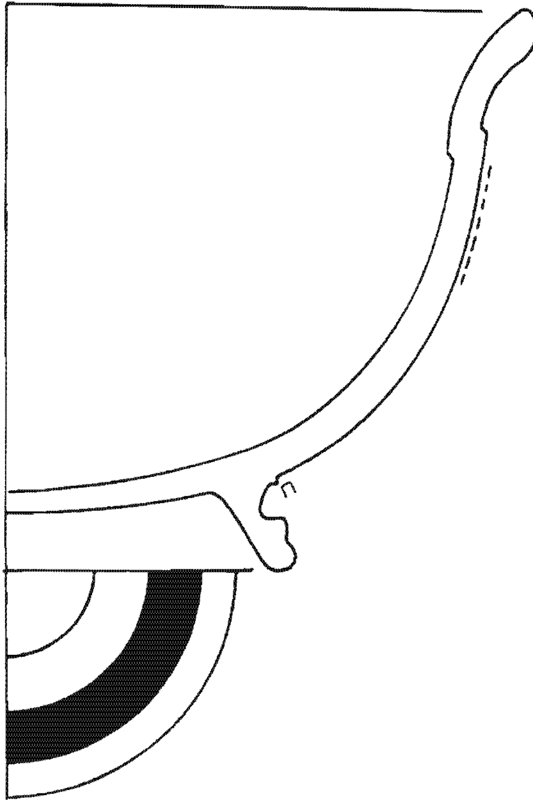
Β. MEL 139, Ύστερη περίοδος (1:1)



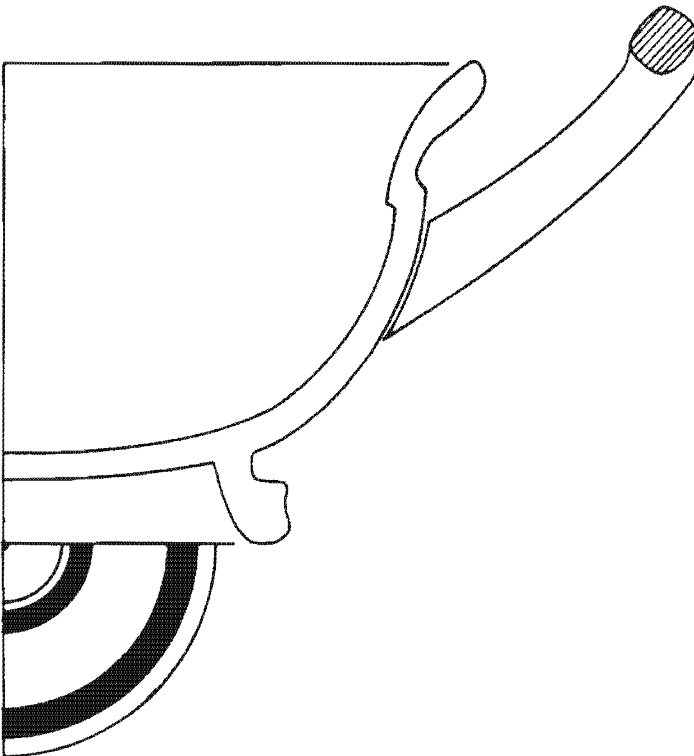
Α. MEL 141, Ύστερη περίοδος (1:1)



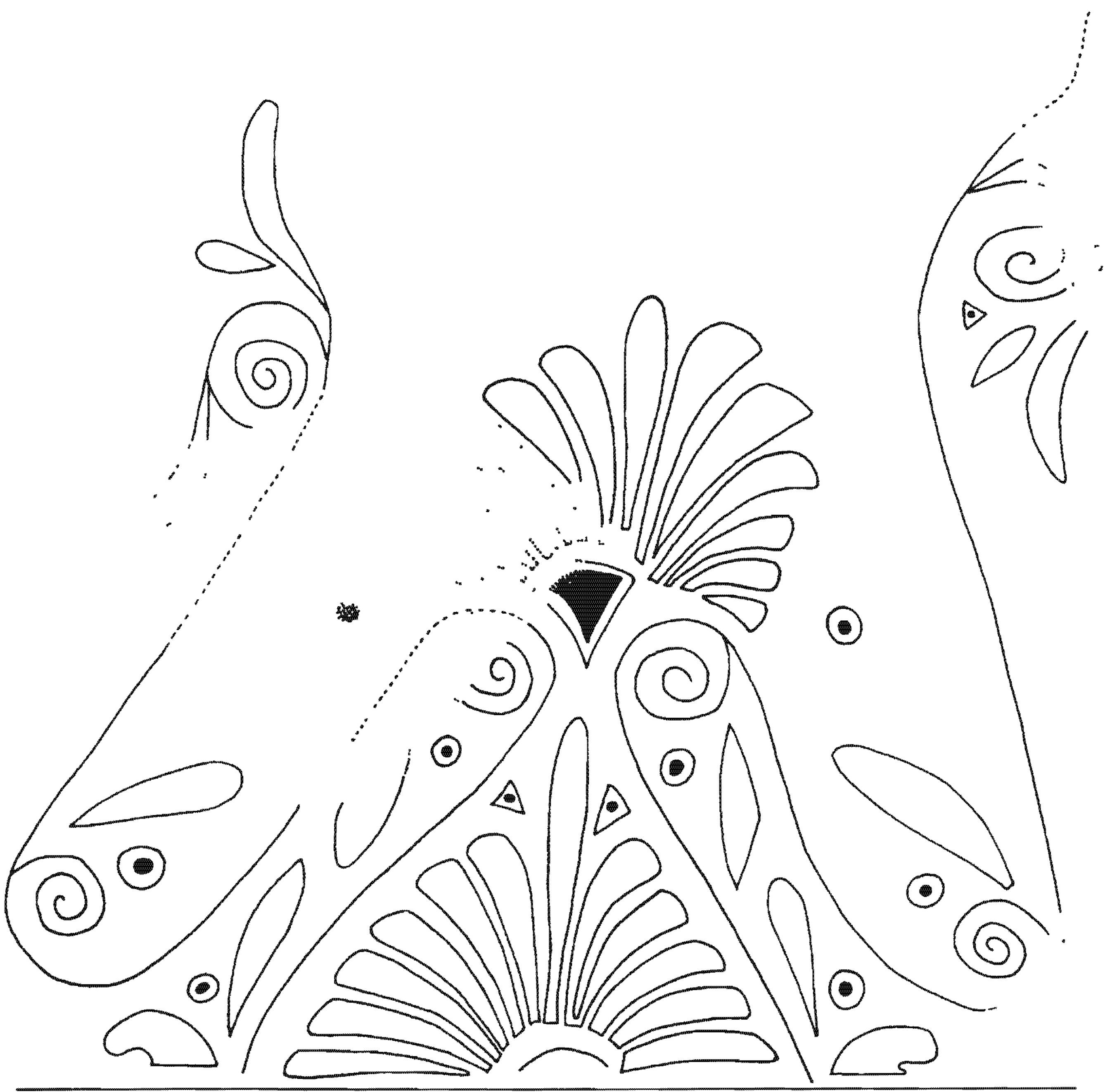
Β. JEN 129, Μέση περίοδος (1:1)



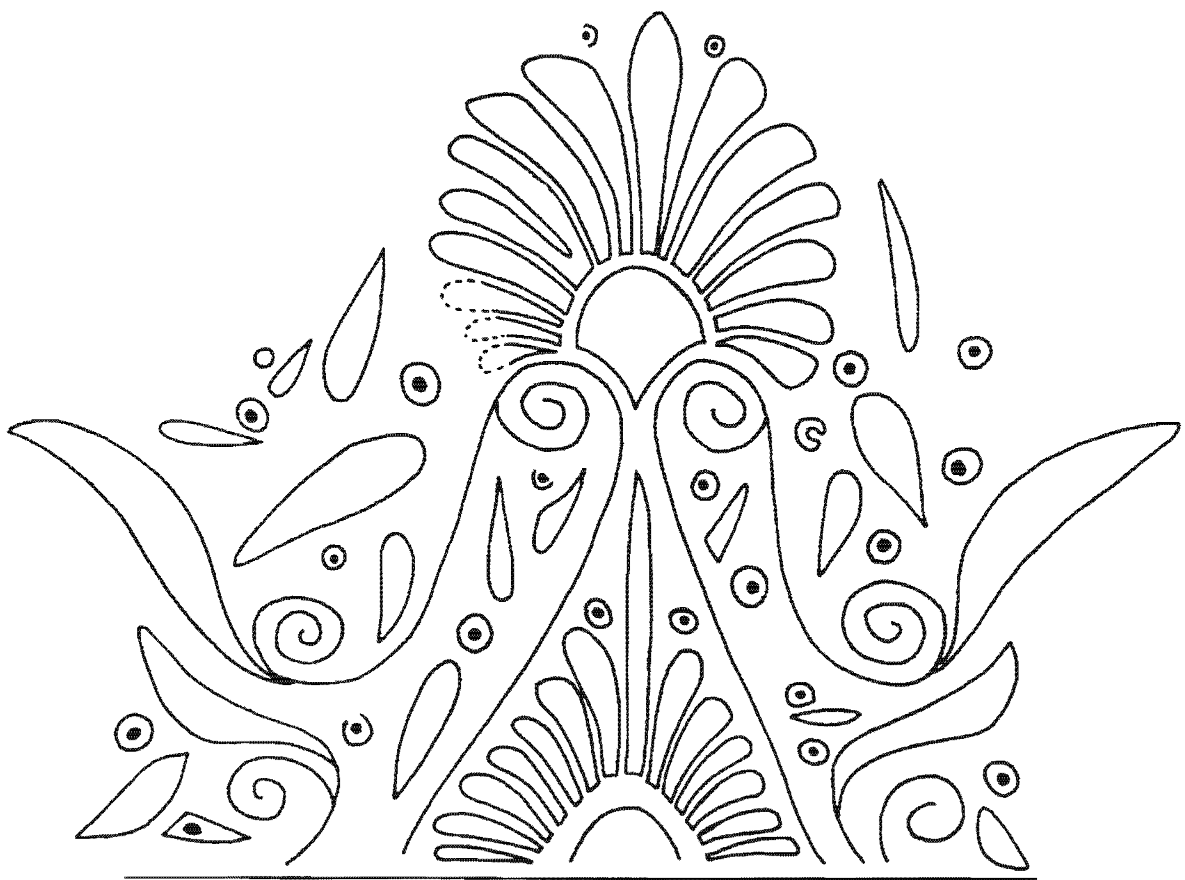
Α. JEN 130, Μέση περίοδος (1:1)



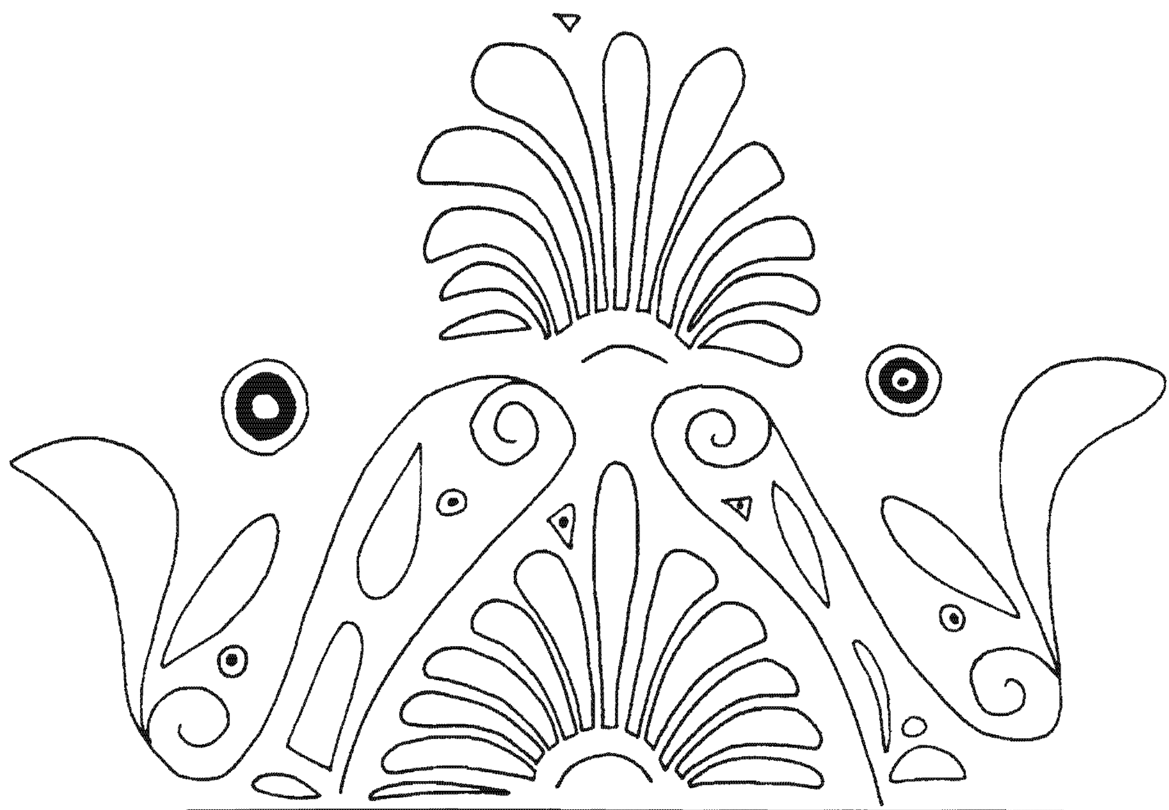
Β. JEN 155, Ύστερη περίοδος (1:1)



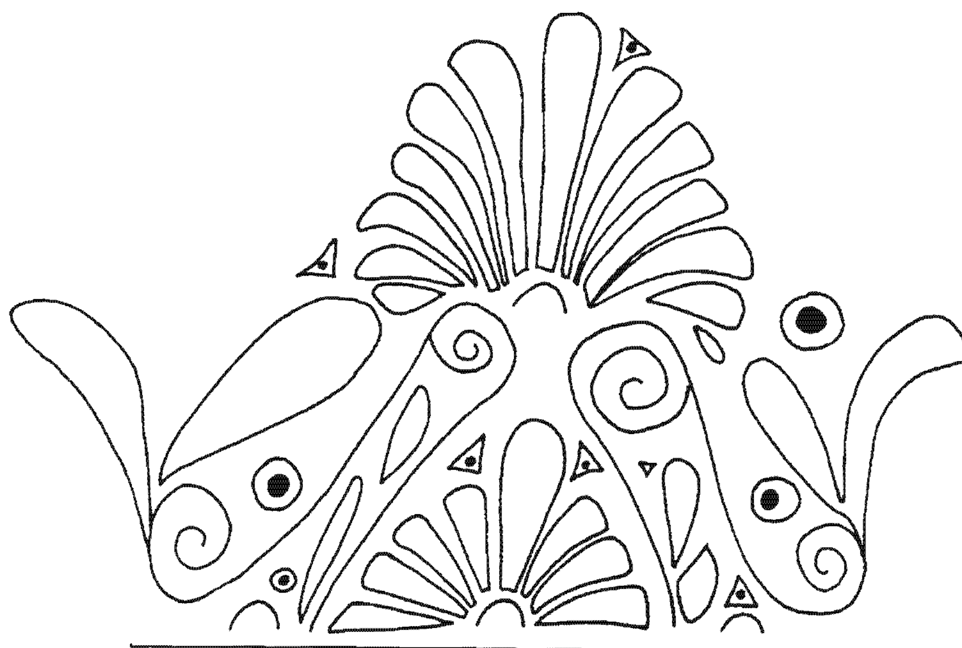
MEL 7, Πρωιμη περιοδος (1 1)



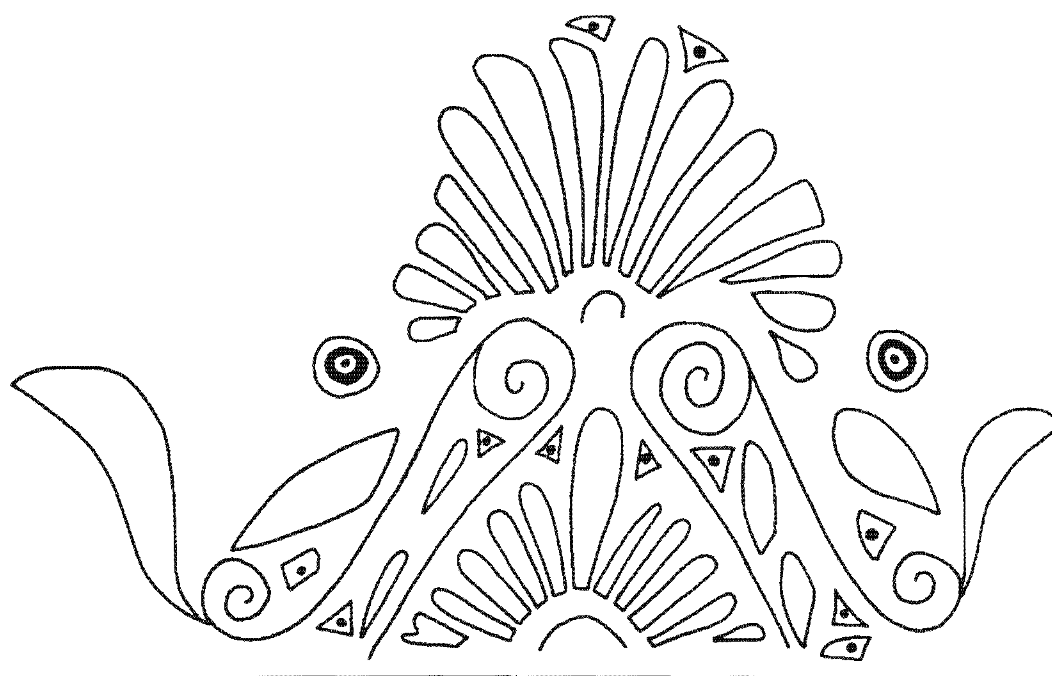
A. MEL 55, Πρώιμη περίοδος (1:1)



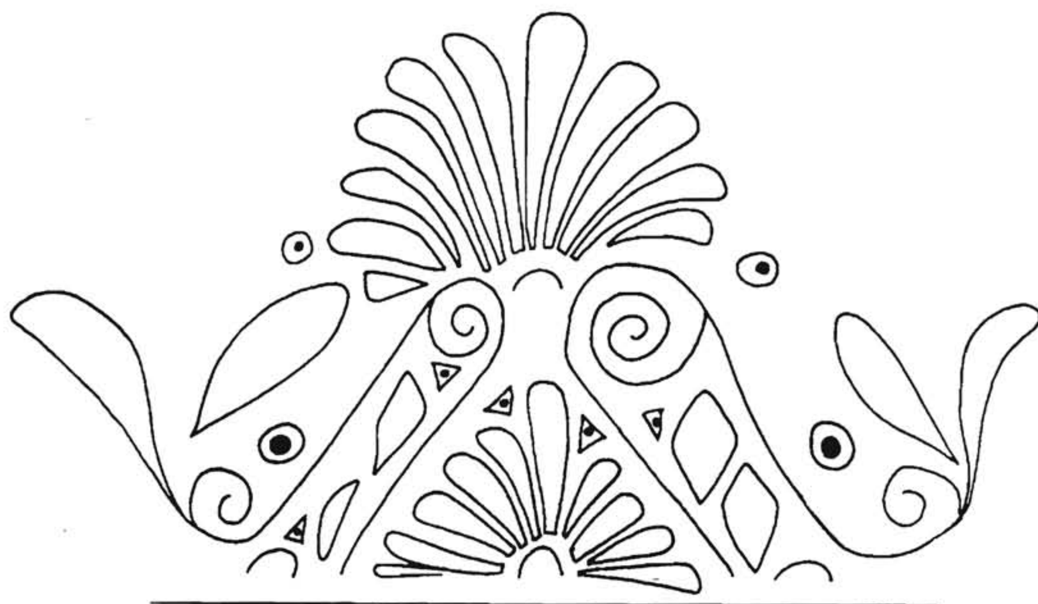
B. MEL 56, Πρώιμη περίοδος (1:1)



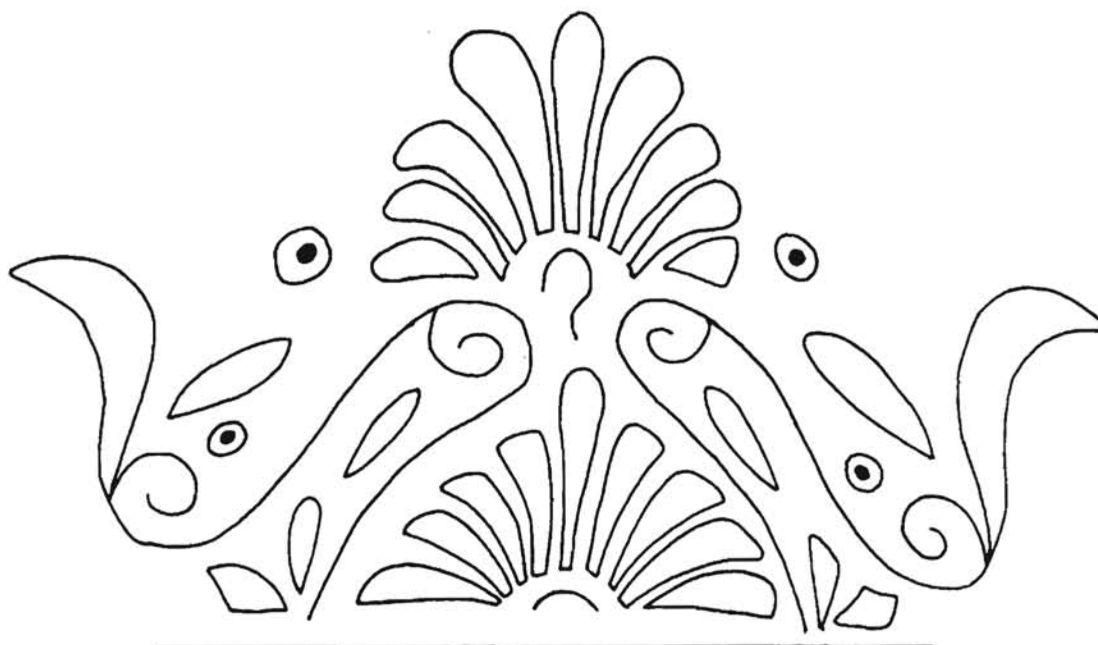
Α. MEL 38, Μέση περίοδος (1:1)



Β. MEL 42, Μέση περίοδος (1:1)



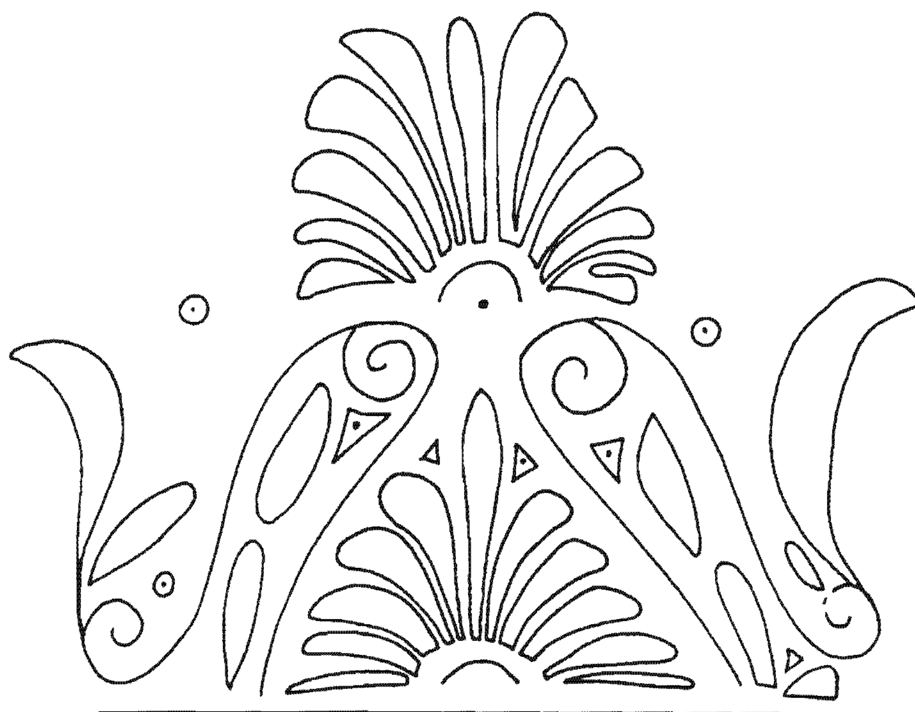
Α. MEL 44, Μέση περίοδος (1:1)



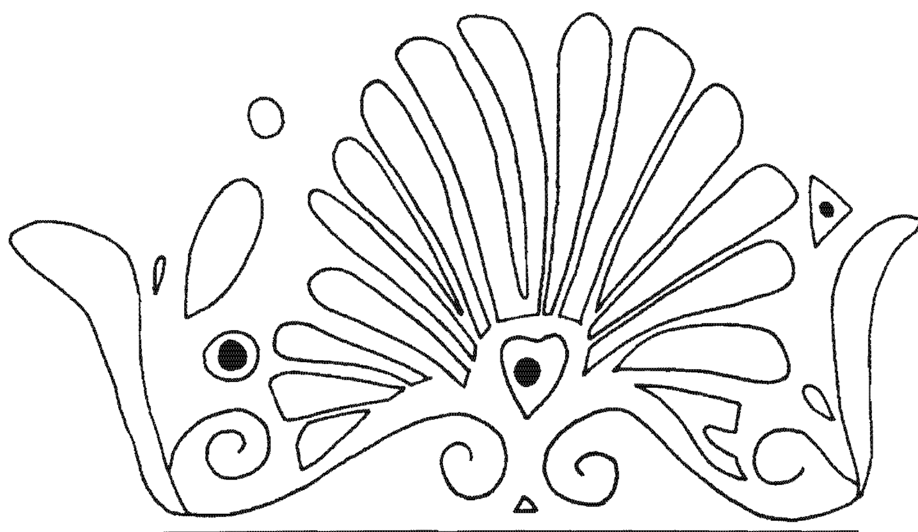
Β. MEL 49, Μέση περίοδος (1:1)



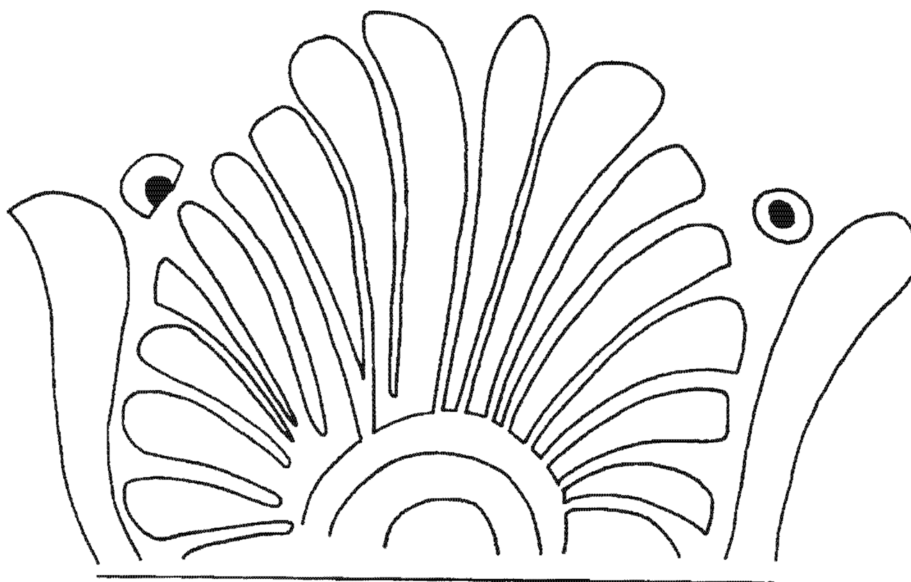
Α. MEL 51 Μέση περίοδος (1:1)



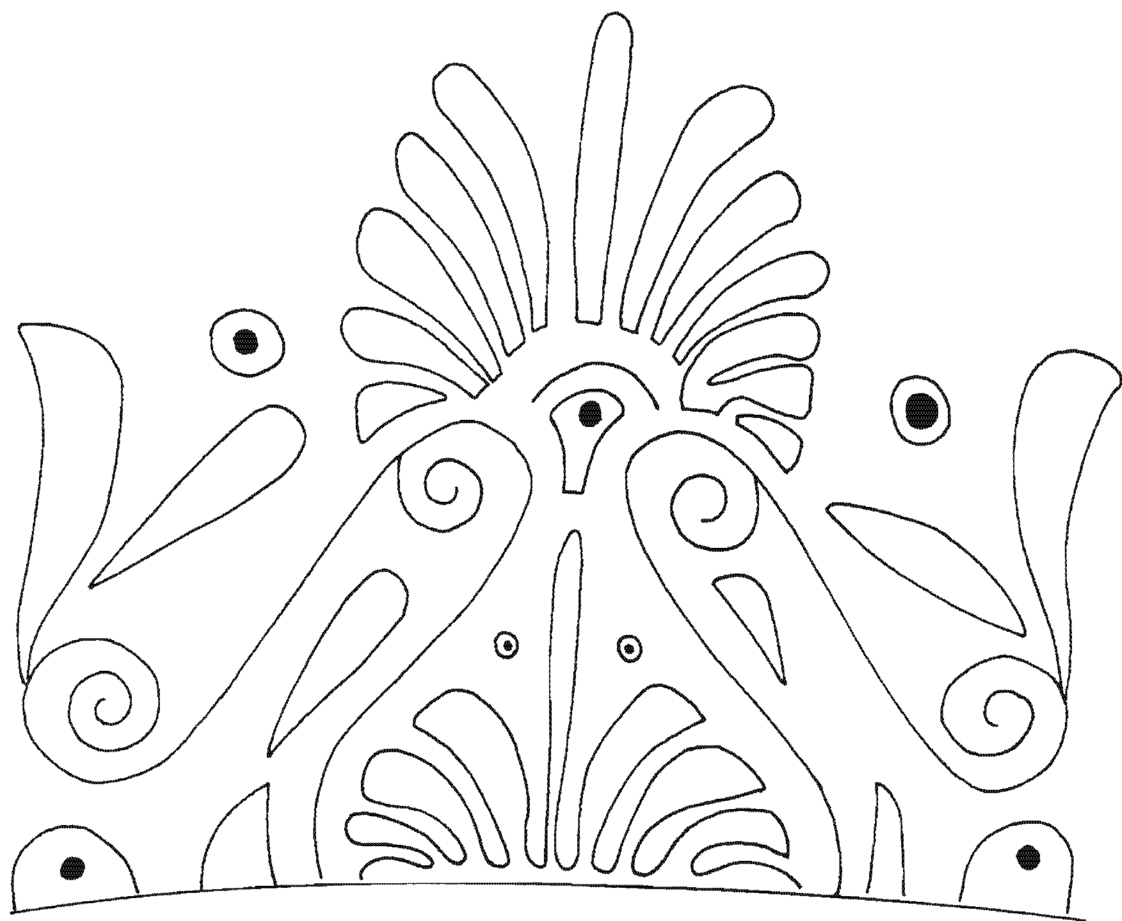
Β. MEL 57, Μέση περίοδος (1:1)



Α. MEL 68, Μέση περίοδος (1:1)

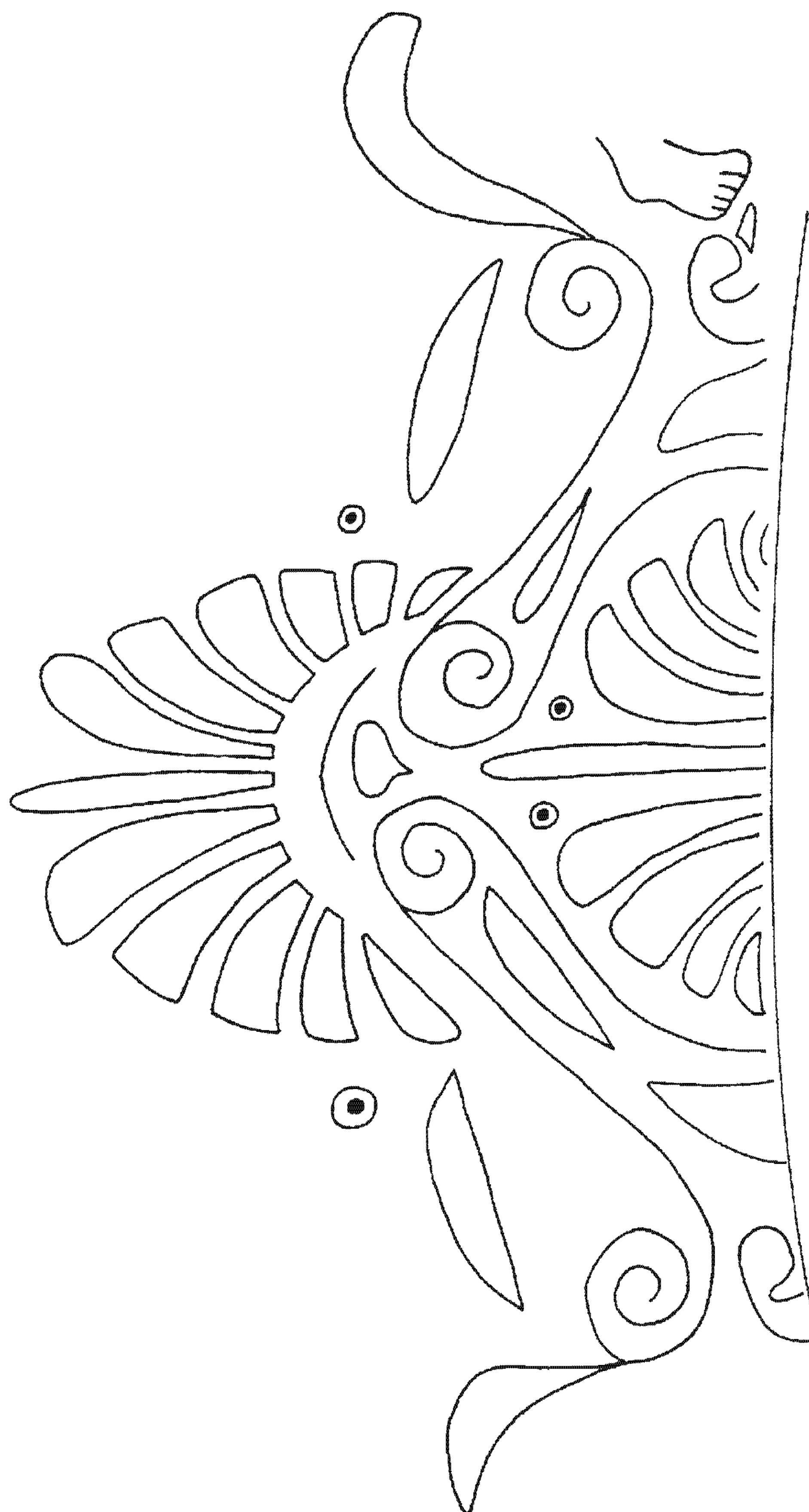


Β. MEL 68, Μέση περίοδος (1:1)



ΑΜΥΜ 4, Πρώιμη περίοδος (1:1)

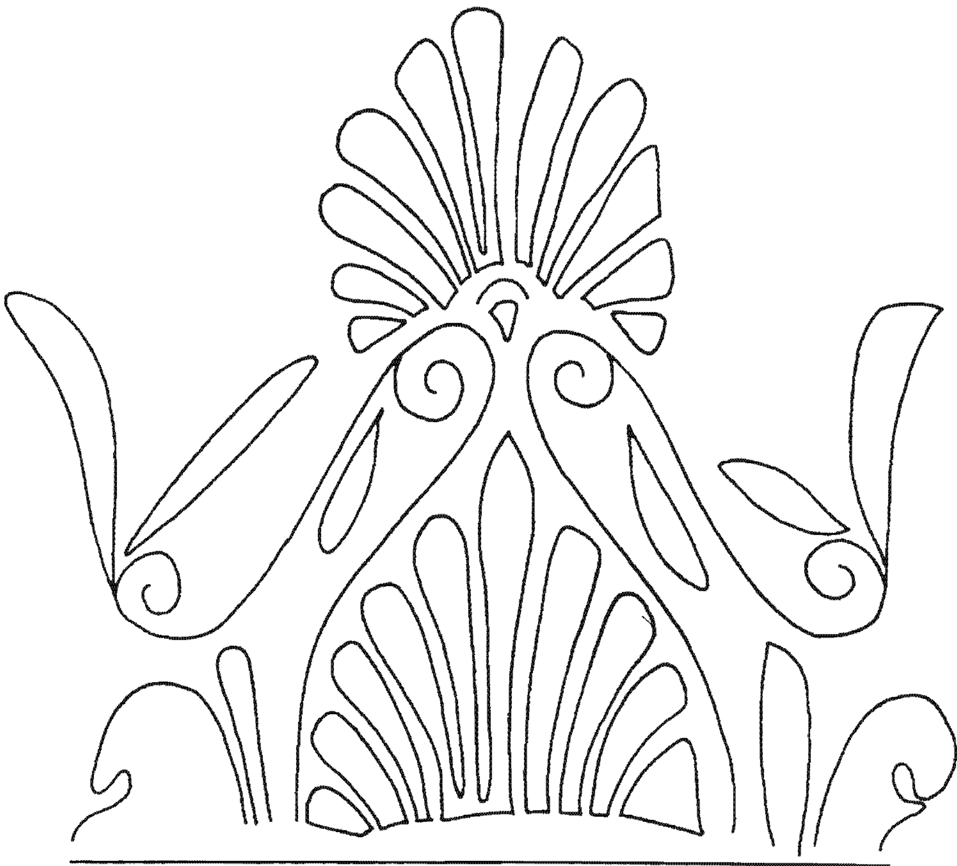
ΕΙΚ. 62



BUD 1, Πρώιμη περίοδος (1:1)

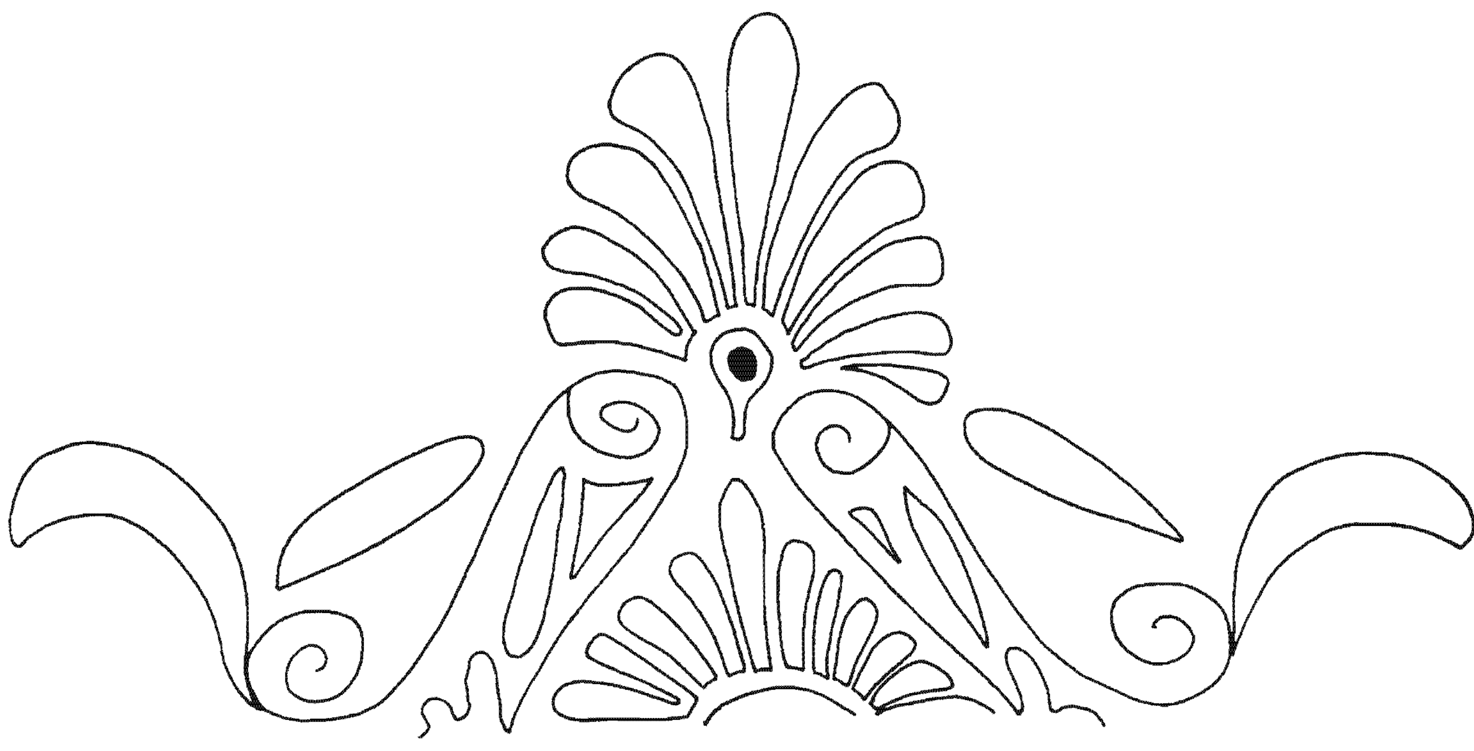


Α. LON 9, Πρώιμη περίοδος (1:1)



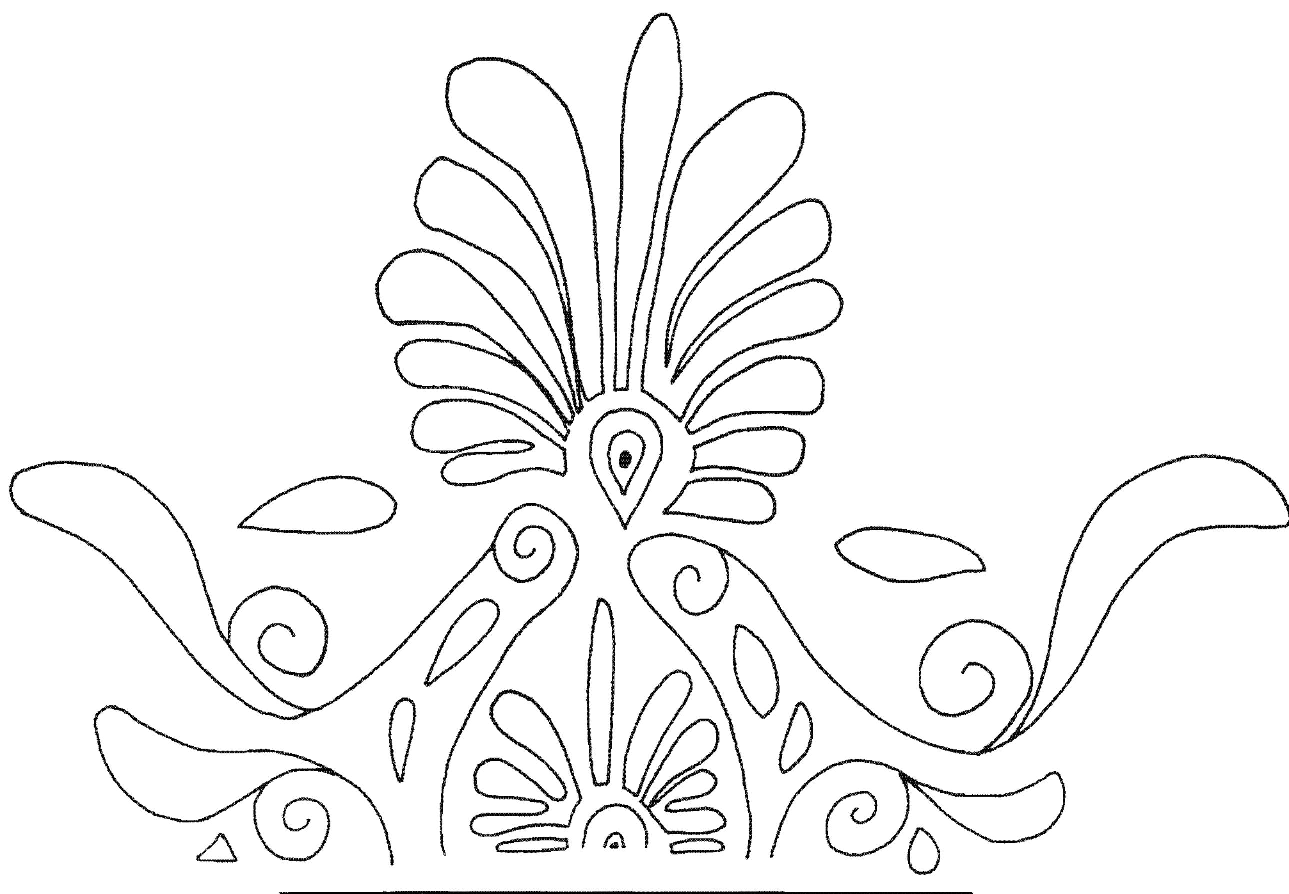
Β. PHIL 2, Μέση περίοδος (1:1)

ΕΙΚ. 64

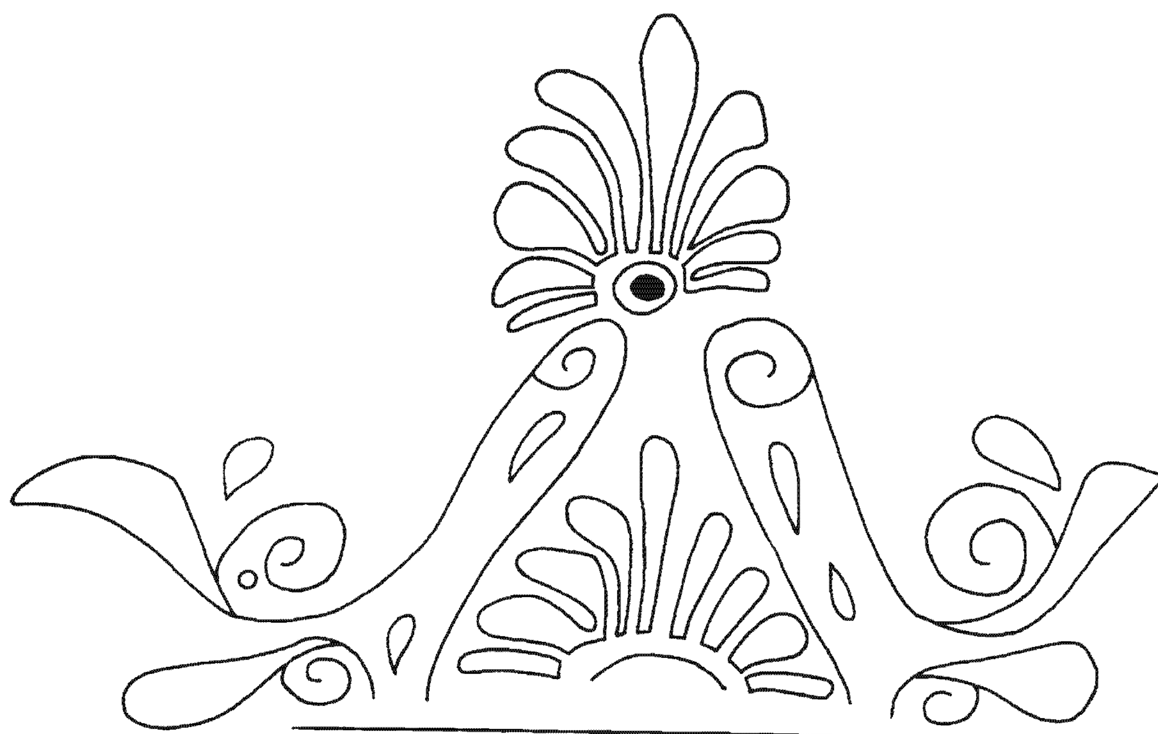


Α. LOUV 3, Μέση περίοδος (1:1)

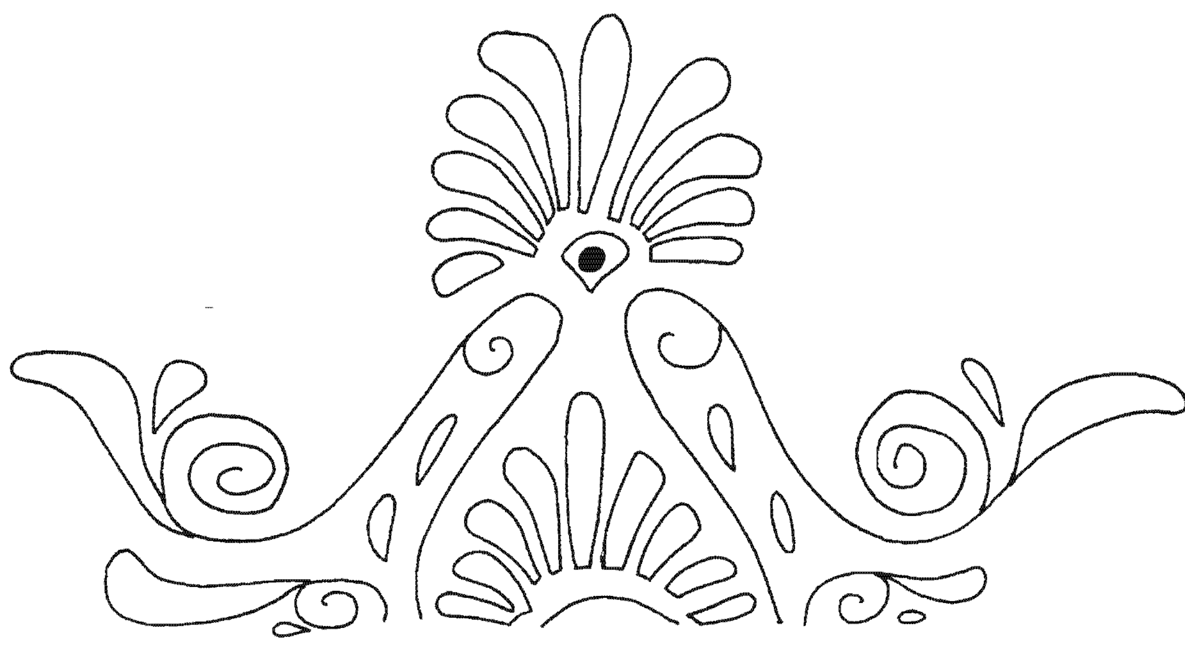
Β. LOUVR 1, Μέση περίοδος (1:1)



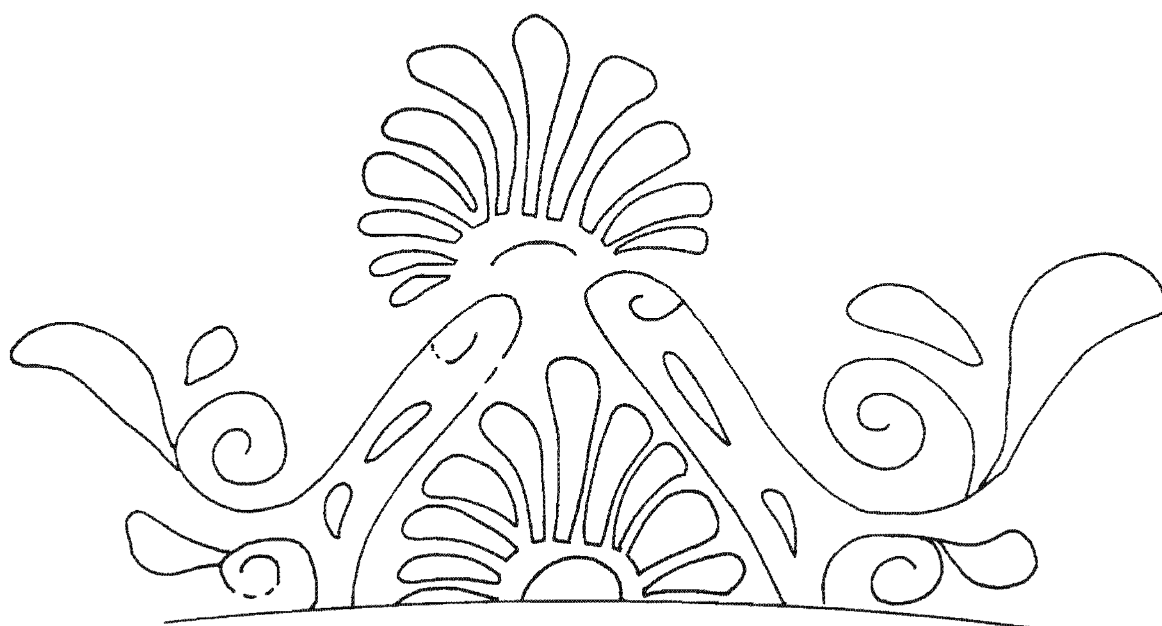
Α. LON 5, Πρώιμη περίοδος (1:1)



Β. UPS 12, Μέση περίοδος (1:1)

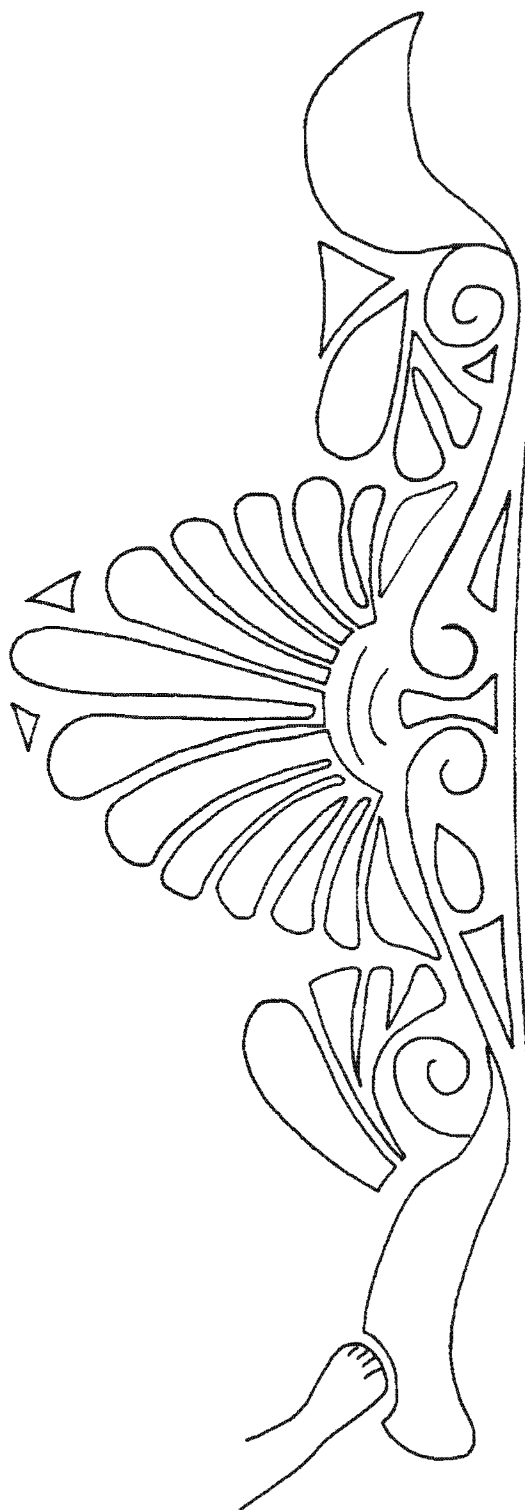


Α. LO 5, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:1)

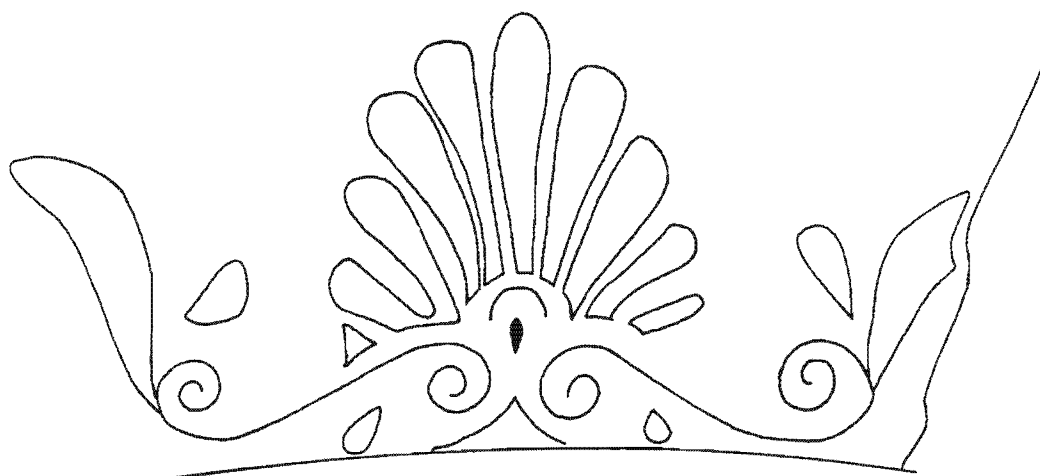


Β. LO 6, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:1)

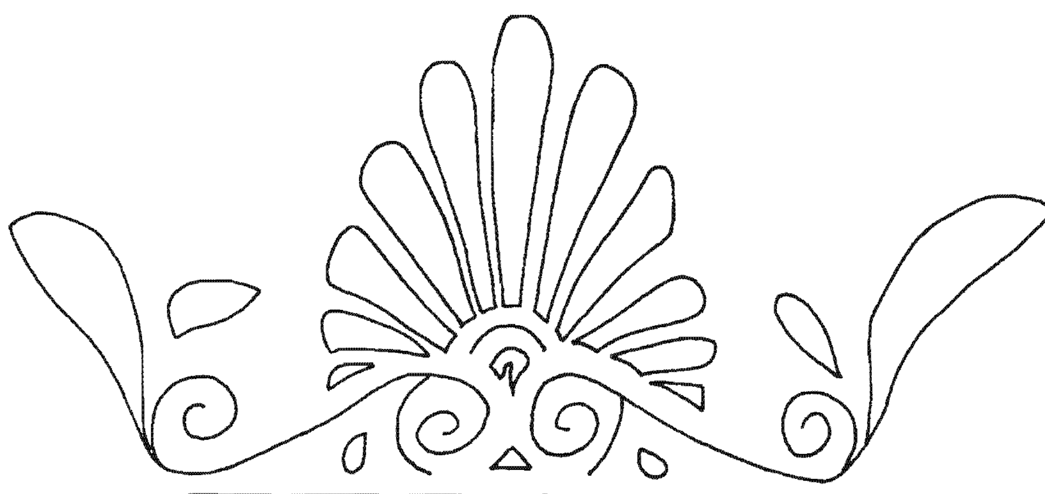
ΕΙΚ. 67



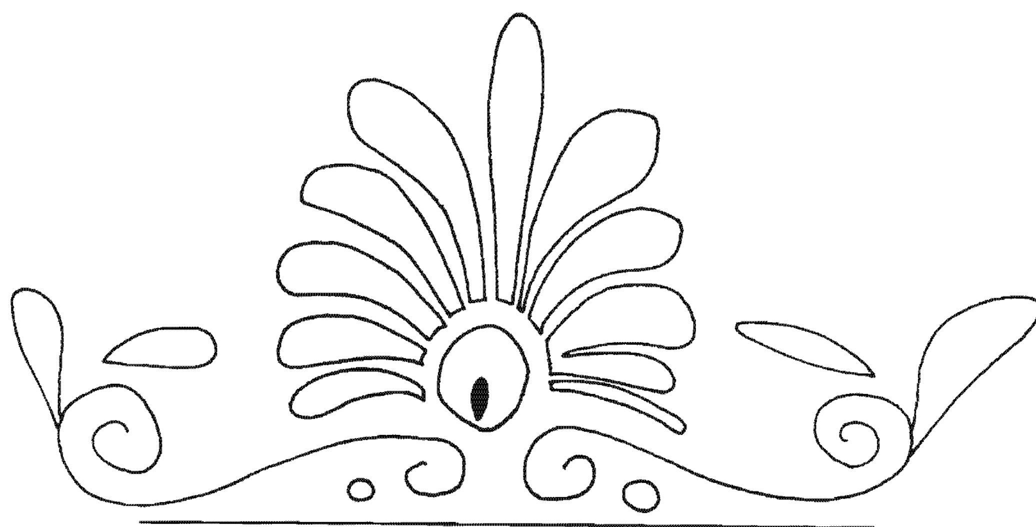
UPS 11, Μέση περίοδος (1:1)



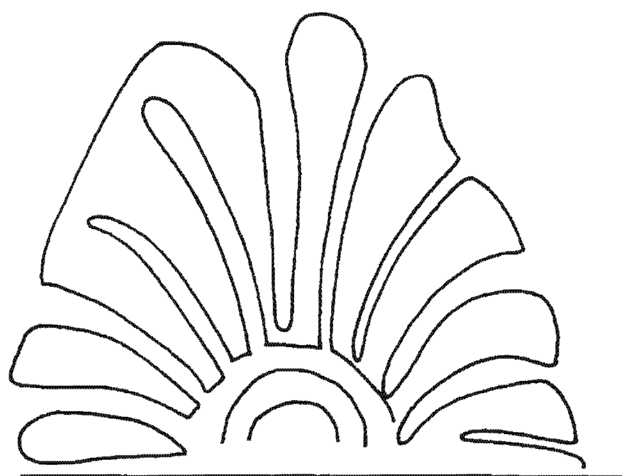
A. ERB 10, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:1)



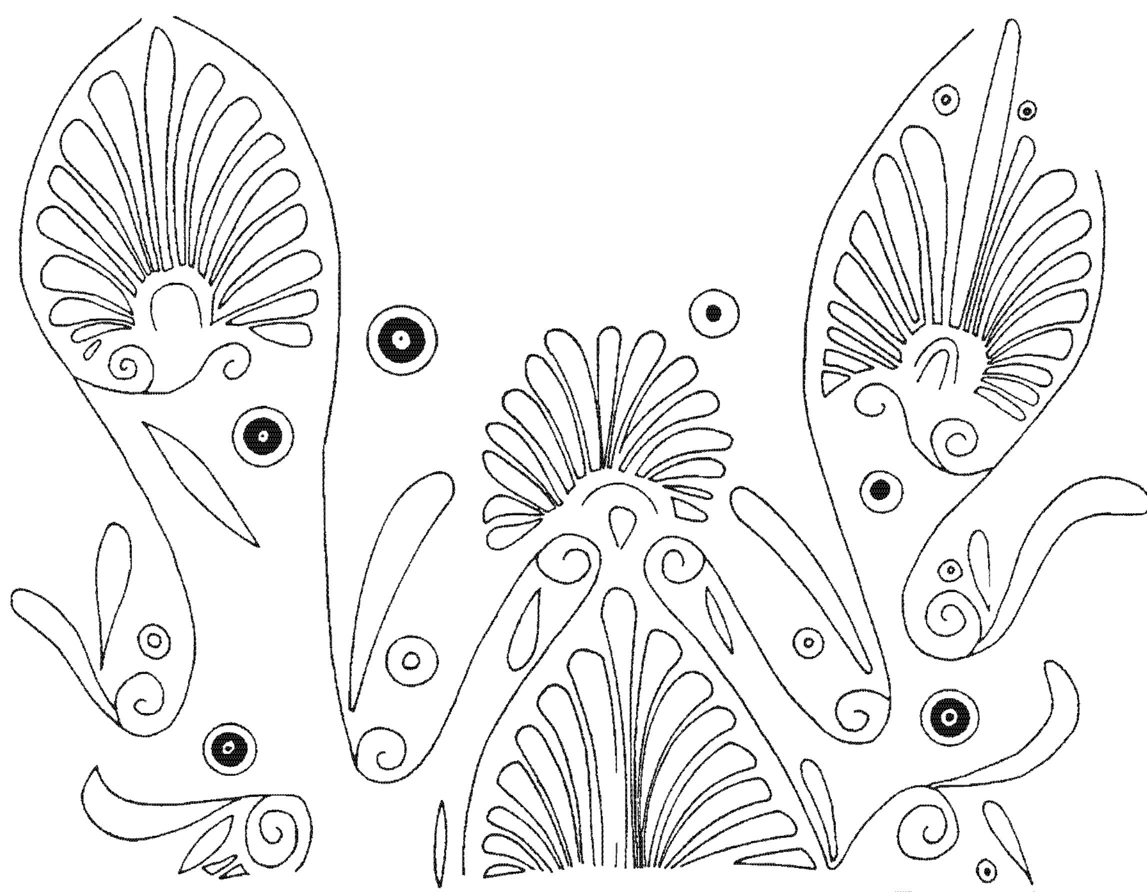
B. LOUVR 2, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:1)



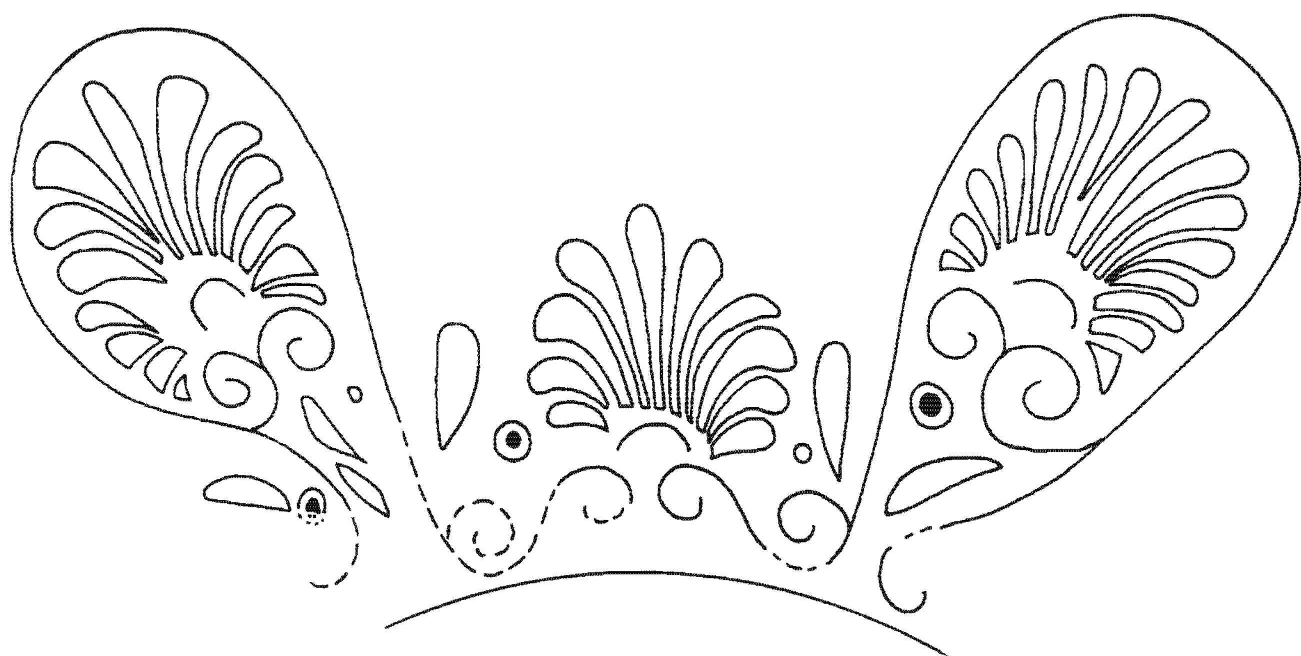
Α. RIB 2, Προχωρημένη μέση περίοδος (1:1)



Β LOND 4, Προχωρημένη μέση περίοδος (1·1)



MEL 81, Πρώιμη περίοδος (1:2)



Α. MEL 87, Μέση περίοδος (1:1)



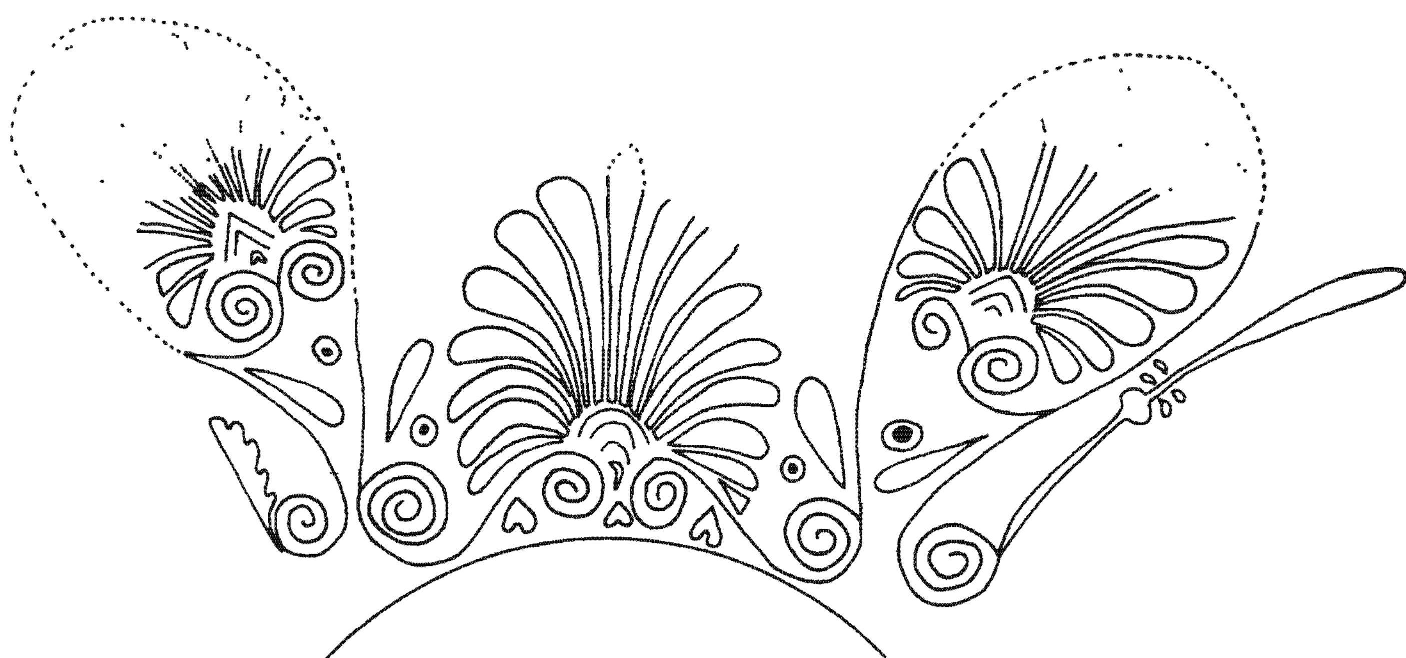
Β. MEL 90, Μέση περίοδος (1:1)



Α. MEL 100, Μέση περίοδος (1:1)



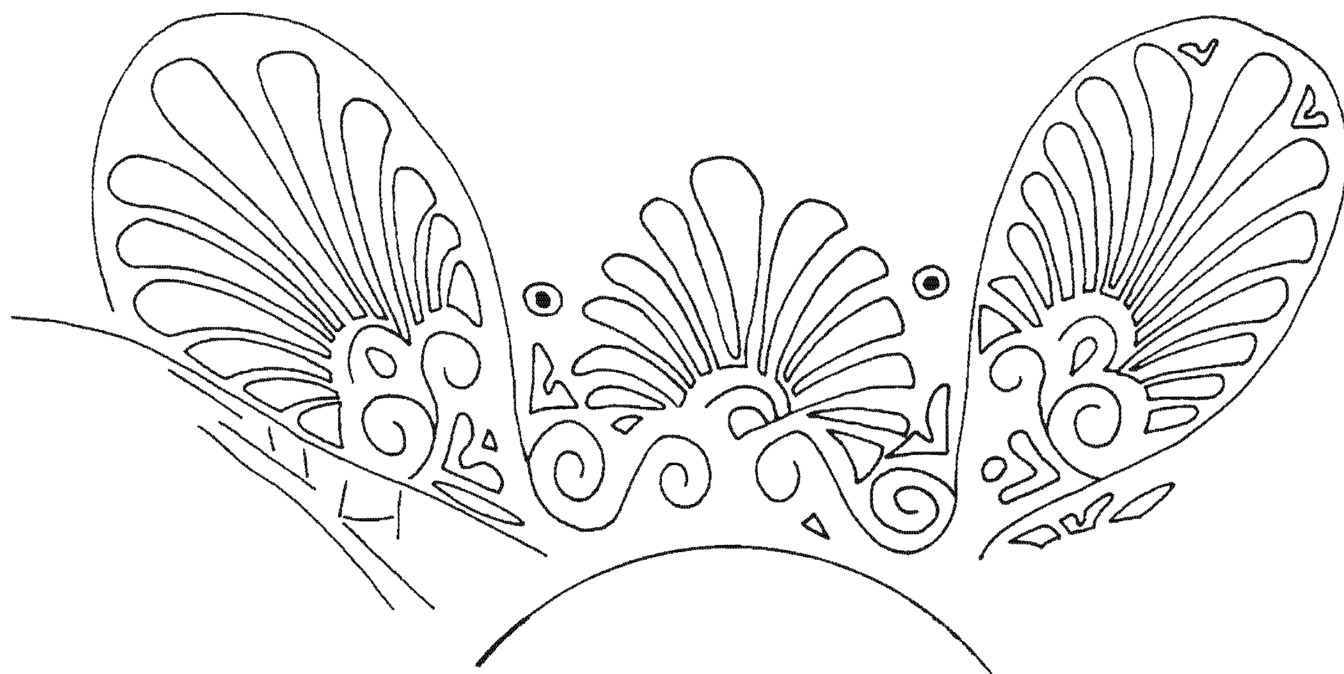
Β. MEL 107, Ύστερη περίοδος (1:1)



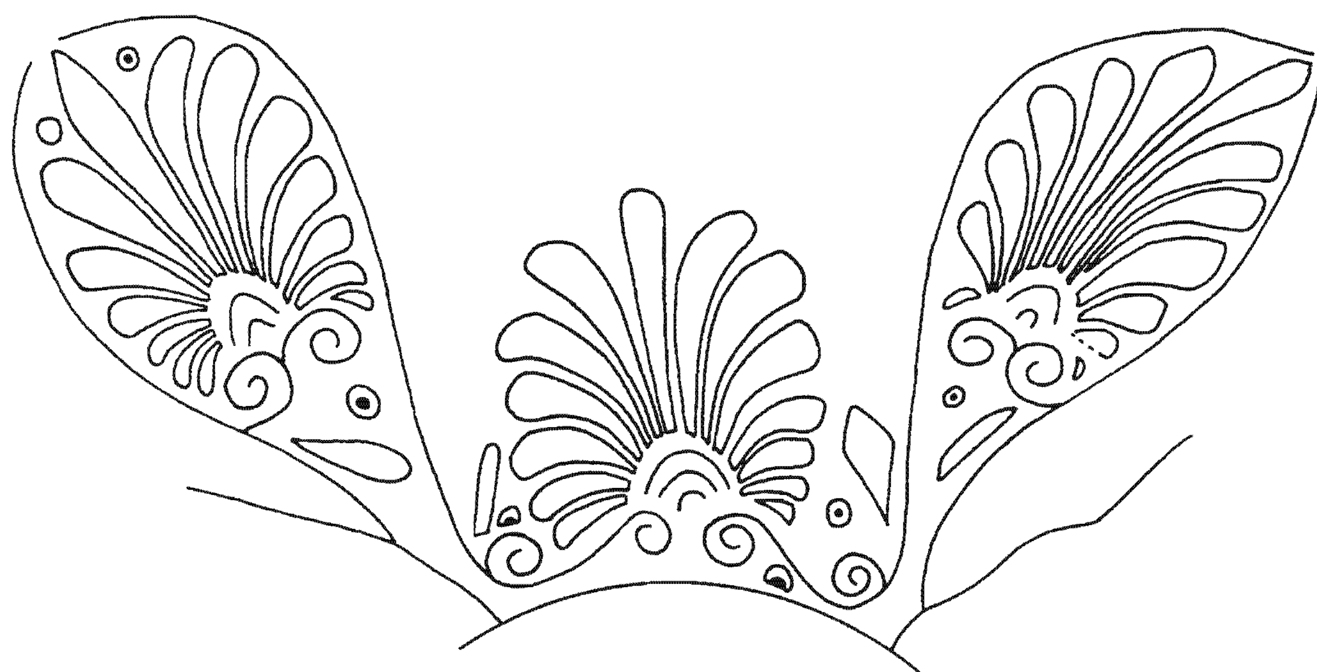
Α JEN 5, Πρωιμη περιοδος (1 1)



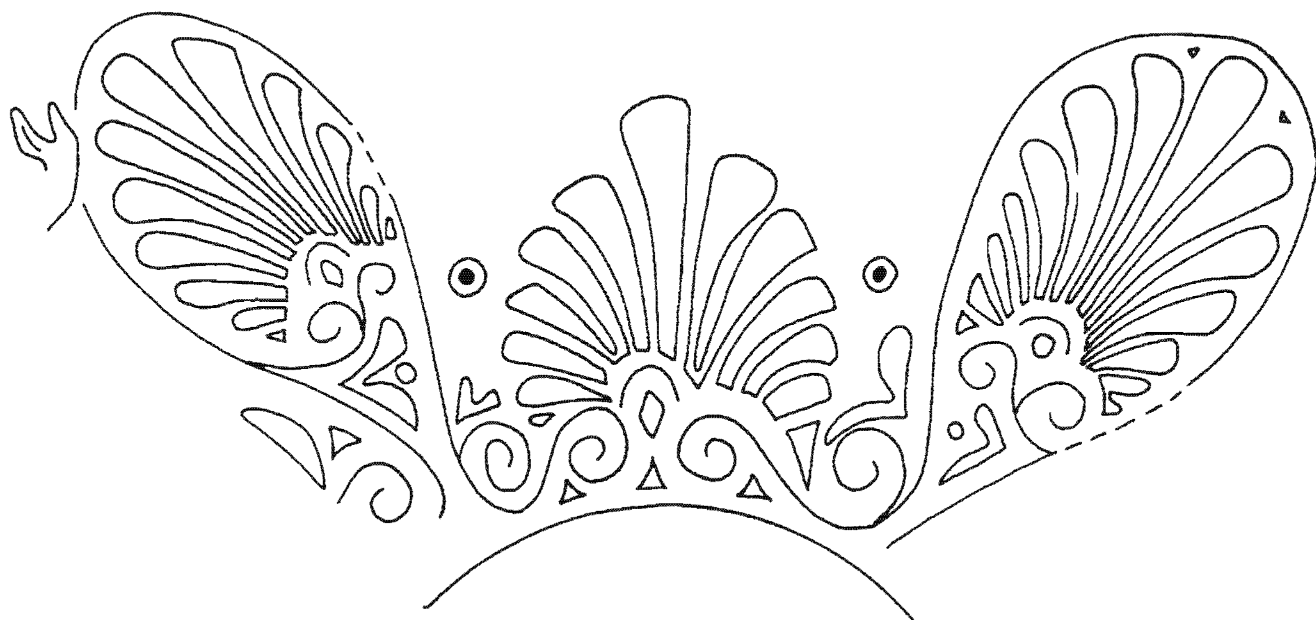
Β JEN 10, Πρωιμη περιοδος (1 1)



Α. JEN 22, Πρώιμη περίοδος (1:1)



Β. JEN 28, Πρώιμη περίοδος (1:1)



Α. JEN 29, Πρώιμη περίοδος (1:1)



Β. JEN 30, Πρώιμη περίοδος (1:1)



Α. JEN 66, Πρώιμη περίοδος (1:1)



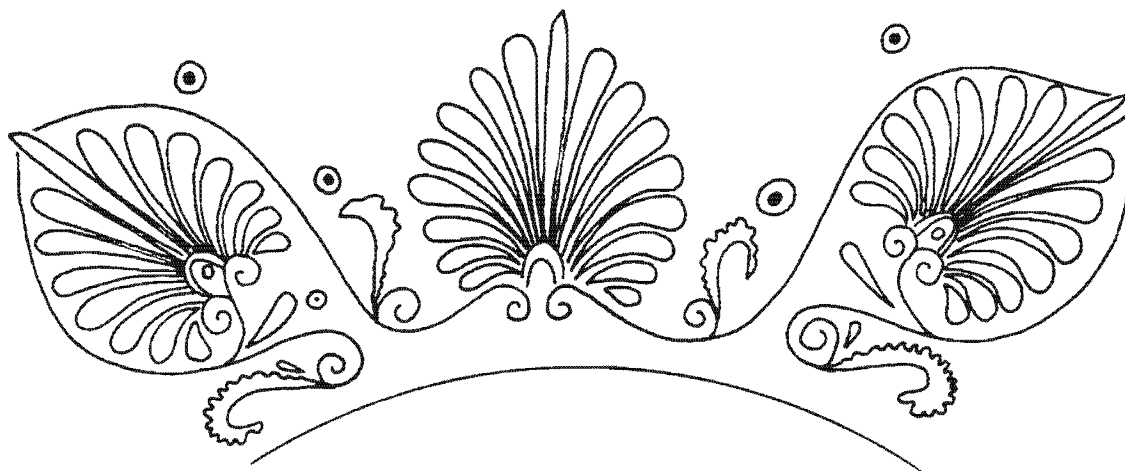
Β. JEN 72, Μέση περίοδος (1:1)



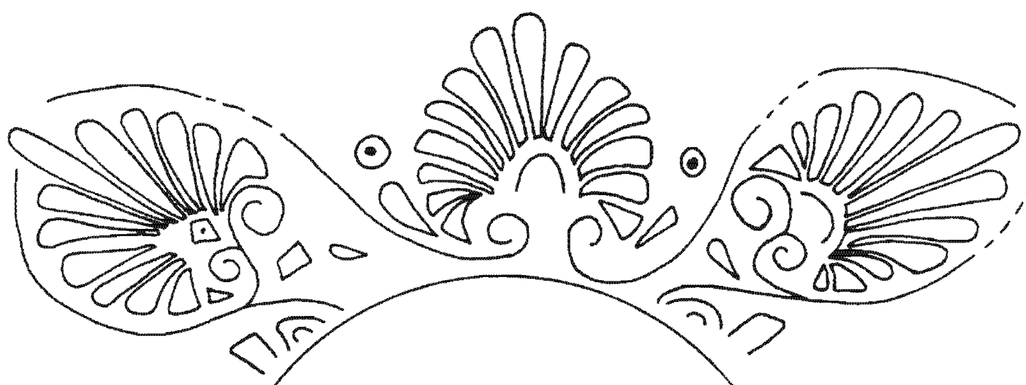
A. JEN 73, Μέση περίοδος (1:1)



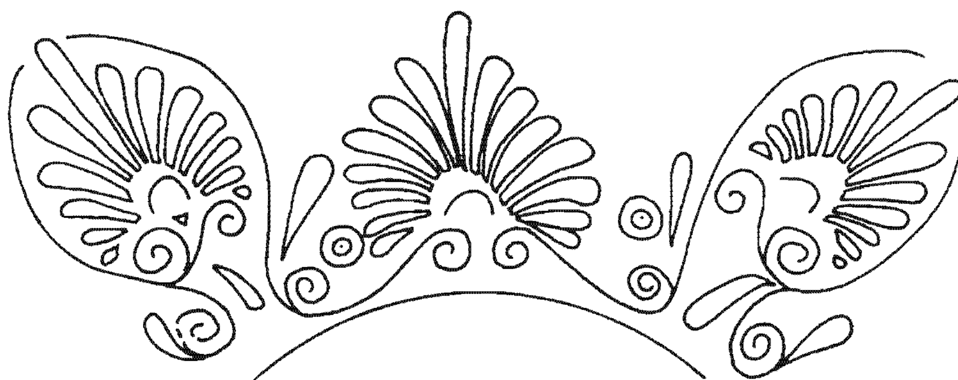
B. JEN 74, Μέση περίοδος (1:1)



Α. MEL 127, Πρώιμη περίοδος (1:1)



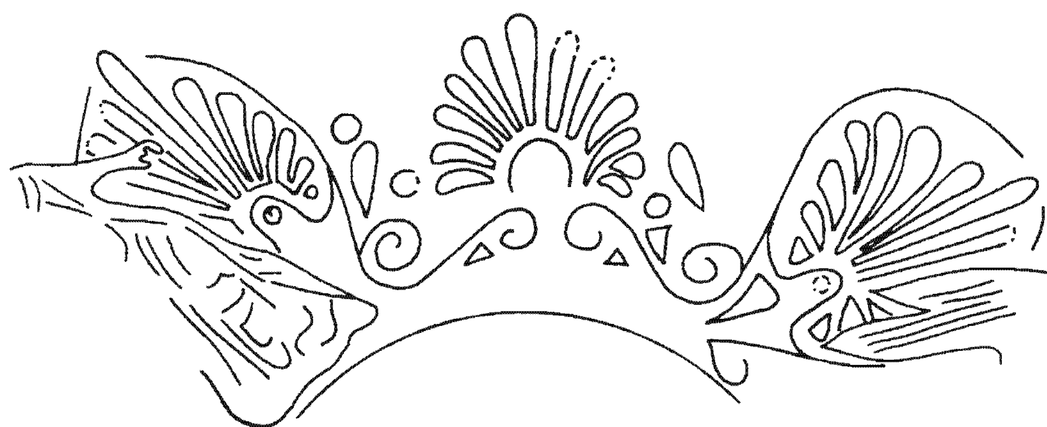
Β. MEL 129, Μέση περίοδος (1:1)



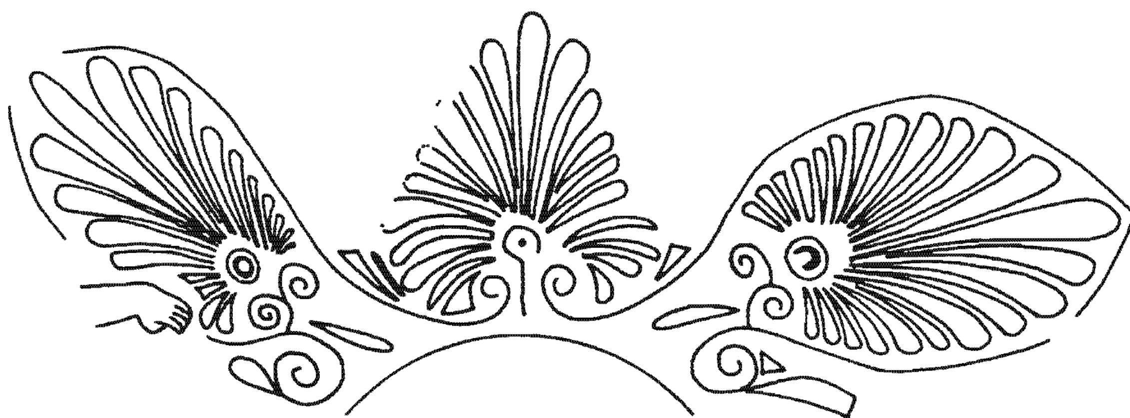
Γ. MEL 131, Μέση περίοδος (1:1)



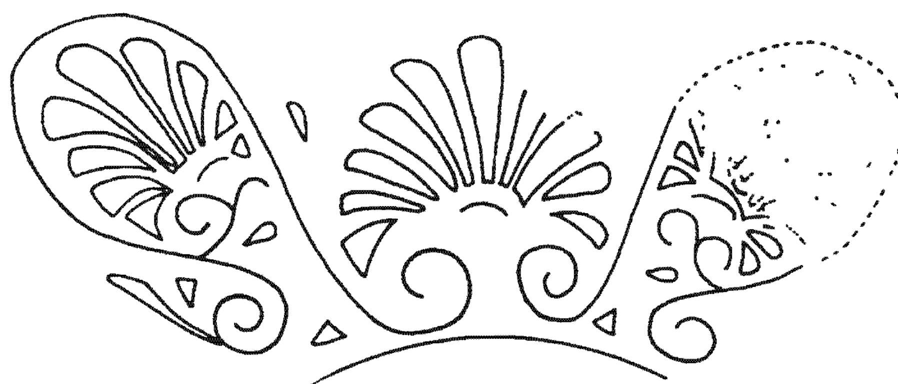
Α. MEL 136, Μέση περίοδος (1:1)



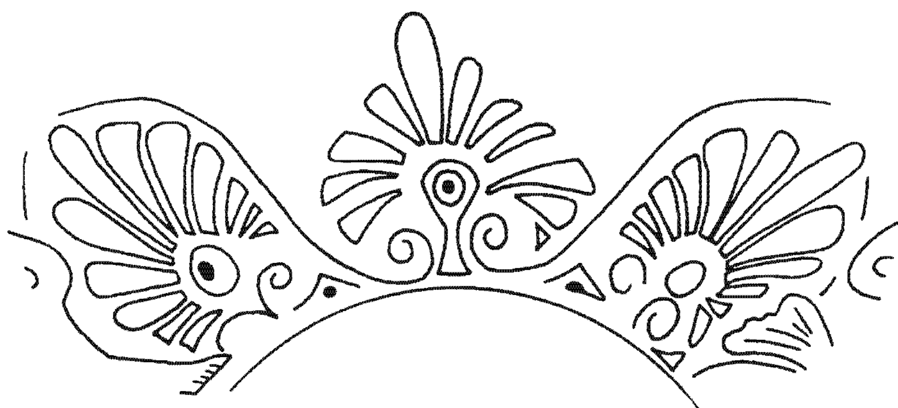
Β. MEL 139, Ύστερη περίοδος (1:1)



Α JEN 98 Υστερη περιοδος (1 1)



Β JEN 129 Μεση περιοδος (1 1)



Γ JEN 155 Υστερη περιοδος (1 1)

2 ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

1	Α, Β	Νεαπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ ευρ 126033
	Γ, Δ	Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 15113
	Ε	Τορόντο, Royal Ontario Museum αρ ευρ 919 5 35
2	Α	Voronezh, Kramskoy Museum
	Β, Γ	Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τεχνης
	Δ, Ε	Παρισι, Musee du Louvre αρ ευρ C 10854
3	Α, Β	Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ Cp 10853
	Γ	Ullastret, Musée Monographique d´Ullastret
	Δ	Malibu, J Paul Getty Museum αρ ευρ 87 AE 93
4		Malibu, J Paul Getty Museum αρ ευρ 87 AE 93
5		Malibu, J Paul Getty Museum αρ ευρ 87 AE 93
6		Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 158
7	Α, Β	Γερμανία, ιδιωτική συλλογη αρ ευρ 68
	Γ	Δουβλίνο, National Museum of Ireland αρ ευρ 1880 507
8	Α	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 8918
	Β	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 3008
	Γ, Δ	Καποτε στο Λονδινο, Εμπόριο έργων τεχνης
9	Α, Γ	Βιεννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 733
	Β	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
10	Α, Β, Δ	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12489
	Γ	Ruvo di Puglia, Museo Jatta αρ ευρ 36930
11	Α, Β	Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ H 4643
	Γ	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 4920
	Δ	Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional αρ ευρ 11012

12 Α, Δ Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ L 523
Β, Ε Bologna, Museo Civico αρ ευρ 305
Γ Βοστωνη, Museum of Fine Arts αρ ευρ 21 271
ΣΤ Fienga, Nocera de' Pagani αρ ευρ 592

13 Α, Β Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9106
Γ, Δ Aberdeen, University αρ ευρ 772

14 Α Λονδίνο, British Museum αρ ευρ 1917 7-25 2
Β Wuerzburg, Martin-von-Wagner Museum der Universitaet αρ ευρ H 5982
Γ Bologna, Museo Civico αρ ευρ 329
Δ Raleigh, North Carolina Museum of Art αρ ευρ G 57 14 25

15 Α, Δ Βερολίνο, Antikensammlung, Staatliche Museen - αρ ευρ F 2644
Β, Ε Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 505
Γ, ΣΤ Λονδινο, British Museum αρ ευρ 1772 3-20 201

16 Α, Δ Μαδρίτη, Museo Arqueologico Nacional αρ ευρ 11031
Β, Ε Buffalo, Museum of Science αρ ευρ C 12850
Γ Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ ευρ 931
ΣΤ Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο εργων τεχνης

17 Α, Δ Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 58
Β, Ε Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art αρ ευρ 06 1021 214
Γ Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης
ΣΤ Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης

18 Α, Γ Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 512
Β Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1143
Δ Βοννη, Universitaet - Akademisches Kunstmuseum αρ ευρ 540

19 Α. Leiden, RijksMuseum van Oudheden αρ ευρ 1956 8 3
Β, Δ Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 59
Γ Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 3010

20 Α, Γ Havana, Museo Nacional de Bellas Artes αρ ευρ 189
Β, Δ Los Angeles, County Museum of Art αρ ευρ 50 8 39

21 Α, Γ	Beverly Hills, Summa Gallery
Β, Δ	Βρυξελλες, Musees Royaux d´Art et d´Histoire αρ ευρ Α 196
22 Α	Reading, University αρ ευρ 45 viii 1
Β	Φλωρεντία, Museo Archeologico Etrusco αρ ευρ 81907
Γ, Δ	Sarajevo, Musée National de la Republique Socialiste de Bosnie-Herzegovine αρ ευρ 416
23 Α Δ	Καποτε στο Λονδίνο, Εμποριο ΄Εργων Τέχνης
Β Ε	Παρισι, Bibliotheque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques αρ ευρ 932
Γ ΣΤ	Torino, Museo di Antichita αρ ευρ 4119
24 Α	Καποτε στη Λειψια, Universitaet αρ ευρ Τ 686
Β	Αθήνα, Μουσείο Αγοράς - Συλλογή Πνύκας αρ ευρ 128
Γ	Philadelphia, University Museum αρ ευρ MS 5462
Δ	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 6428
25	Νεα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art αρ ευρ 56 171 56
26 Α	Νεαπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ ευρ 2375
Β, Γ, Δ	Τάραντας, Museo Nazionale αρ ευρ 4599
27 Α	Ruvo di Puglia, Museo Jatta αρ ευρ 36853
Β	Havana, Museo Nacional de Bellas Artes
Γ	Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ ευρ 2912
28	Λονδινο, British Museum αρ ευρ F 90
29 Α	Λονδίνο, British Museum αρ ευρ Ε 109
Β, Δ	Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ C 10983, C 11920
Γ	Κάποτε στο εμπόριο έργων τεχνης της Νεας Υορκης
30 Α, Γ	Παρισι, Musée du Louvre αρ ευρ C 11925
Β, Δ	Φλωρεντια, Museo Archeologico Etrusco αρ ευρ PD 363- PD 364
31 Α, Γ	Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery αρ ευρ 48 92
Β, Δ	Παρίσι, Musée du Louvre αρ. ευρ C 11924

32 Α Γ	Παρίσι Musée du Louvre αρ ευρ C 10984
Β	Enserune, Musee de l Oppιdum

33 Α Γ	Ερετρια, Μουσειο αρ ευρ 1530 - V 3032
Β, Δ	Leιden, RιjksMuseum van Oudheden αρ ευρ K 94/1,18

34 Α	Νεαπολη, Museo Archeologιco Nazιonale αρ ευρ 2602
Β, Γ	Καποτε στο Λονδινο, Εμπόριο έργων τεχνης
Δ	Ferrara, Museo Archeologιco Nazιonale dι Spιna αρ ευρ 5191
Ε	Ferrara, Museo Archeologιco Nazιonale dι Spιna αρ ευρ 38742

35 Α	Κορινθος, Αρχαιολογικό Μουσείο αρ ευρ C 71 337
Β	Λονδίνο, Bntιsh Museum αρ ευρ E 129

36	Λονδίνο, Bntιsh Museum αρ ευρ E 129

37 Α, Γ	Καποτε στη Νεα Υορκη, Εμποριο εργων τεχνης
Β Δ	Wuerzburg, Martιn-von-Wagner Museum der Unιversιtaet αρ ευρ L 493

38 Α, Δ	San Francιsco (Calιfornιa), Palace of the Legιon of Honor αρ ευρ 1626
Β	Ferrara, Museo Archeologιco Nazιonale dι Spιna αρ ευρ 4553
Γ	Ferrara, Museo Archeologιco Nazιonale dι Spιna αρ ευρ 4555
Ε	Οξφορδη, Ashmolean Museum αρ ευρ 1936 614

39	Παρίσι, Musee du Louvre αρ ευρ G 639

40 Α	Λονδίνο, Bntιsh Museum αρ ευρ F 121
Β	Bnstol, Cιty Museum αρ ευρ R 364 1936
Γ	Καποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τεχνης
Δ	Βιέννη, Kunsthιstorιsches Museum αρ ευρ 3712

41 Α, Β	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 1329
Γ, Δ	Παρίσι, Bιblιothèque Natιonale - Cabιnet des Medaιlles et d´Antιques αρ ευρ 427

42 Α, Β	Wuerzburg, Martιn-von-Wagner Museum der Unιversιtaet αρ ευρ L 634
Γ, Δ	Ferrara, Museo Archeologιco Nazιonale dι Spιna αρ ευρ 5081

43 Α, Β, Δ Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12255
Γ Ιενα, Sammlung Antiker Kleinkunst der Friedrich-Schiller-Universitaet αρ ευρ SAK 0392

44 Α, Β Δ Havana, Museo Nacional de Bellas Artes αρ ευρ 175
Γ Μοναχο, Staatliche Antikensammlungen αρ ευρ 6013
Ε, ΣΤ Providence, Rhode Island School of Design

45 Α, Β, Γ Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12250
Δ, Ε, ΣΤ Mannheim, Reiss-Museum αρ ευρ 123

46 Α, Γ Καποτε στη Νέα Υορκη, Εμπόριο έργων τεχνης
Β, Δ, Ε Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum

47 Α, Β Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 1366
Γ, Δ Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 1395
Ε, ΣΤ Hobart, University of Tasmania, John Elliott Classics Museum αρ ευρ 26

48 Α, Β Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 13895
Γ, Δ Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 13894

49 Α, Β Βουδαπέστη, Hungarian Museum of Fine Arts αρ ευρ 50 568
Γ, Δ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 933
Ε Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ ευρ 3243
ΣΤ Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 17315

50 Α, Γ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 935
Β Αγία Πετρούπολη, Hermitage Museum αρ ευρ 1867/68 964
Δ Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art αρ ευρ 06 1021 140

51 Α Δουβλίνο, University College αρ ευρ 1042 195
Δ Κάποτε στη Βασιλεία, Εμπόριο έργων τέχνης
Β, Ε Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12490
Γ, ΣΤ Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12682

52 Α, Β, Γ Erlangen, Universitaet αρ ευρ 302
Δ, Ε Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12598
ΣΤ Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12196

53 Α, Δ	Αθηνα ΕΑΜ αρ ευρ 12596
Β, Ε	Καποτε στο Λονδινο, Εμποριο Έργων Τεχνης
Γ	Λονδινο, British Museum αρ ευρ 1772 3-20 32
ΣΤ	Erbach, Grafliche Sammlung
54 Α	Στουτγκαρδη, Wuerttembergisches LandesMuseum αρ ευρ 4 160
Β	Dunedin, Otago Museum αρ ευρ E 60 14
Γ	Νεαπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ ευρ 2847
Δ	Kiel, Antikensammlung αρ ευρ B 795
Ε	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 20483
ΣΤ	Αθηνα, ΕΑΜ αρ ευρ 17315
55 Α, Β	Καποτε στη Βασιλεια, Εμπόριο έργων τέχνης
Γ, Δ	Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art αρ ευρ 56 171 55
56 Α, Δ	Montpellier, Musee Fabre αρ ευρ 837 1 1109
Β	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina
Γ ΣΤ	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 3032
Ε	Καποτε στο Παρίσι, Εμπόριο έργων τέχνης
57 Α, Β	Exeter, University
Γ, Δ	Βερολινο, Antikensammlung, Staatliche Museen - Preussischer Kulturbesitz αρ ευρ inv 3768
58 Α, Δ	Havana, Museo Nacional de Bellas Artes
Β, Γ	Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery αρ ευρ 48 261
Ε, ΣΤ	Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 1
59 Α	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 20331
Β, Γ	Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ 17926
Δ, Ε	Heidelberg, Universitaet αρ κατ 29/1
60 Α	Ruvo di Puglia, Museo Jatta αρ ευρ 36733 (422)
Β	Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
Γ, Δ	Λονδινο, British Museum αρ ευρ F 64 (1326)
Ε, ΣΤ	Παρίσι, Bibliotheque Nationale - Cabinet des Medailles et d΄Antiques αρ ευρ 430

61 Α, Γ	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ ευρ 4251
Β	Civita Castellana, Museo Archeologico dell´ Agro Falisco αρ ευρ 3619
Δ	Santa Agata de´ Goti, ιδιωτική συλλογη καθηγητή Domenico Mustilli
62 Α, Β	Λονδίνο, British Museum αρ ευρ 1924 7-16 1
Γ, Δ	Κάποτε στη Βασιλεία, Εμποριο έργων τεχνης
63 Α	Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τεχνης
Β Γ	Μοναχο, Staatliche Antikensammlungen αρ ευρ 9475
Δ, Ε	Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
64 Α	Birmingham, City Museum αρ ευρ 1620 85
Β	Θεσσαλονίκη, Αρχαιολογικό Μουσειο αρ ευρ 34 278
Γ	Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης
65 Α, Β	Λονδινο, British Museum αρ ευρ F 81
Γ, Δ	Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 75
66 Α, Γ	Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1033
Β, Δ	Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9100
67 Α, Β, Γ	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 13898
Δ	Παρίσι, Musée Rodin αρ ευρ Co 217 (1 256)
Ε, ΣΤ	Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 508
68 Α	Μόναχο, Staatliche Antikensammlungen αρ. ευρ 2397 (J 247)
Β	San Francisco, M H de Young Memorial Museum αρ ευρ 253 24876
Γ	Παρισι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´Antiques αρ ευρ 434
Δ	Valetta, Museum
69 Α	Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 521 (ED 105-N 2803)
Β	Bologna, Museo Civico αρ ευρ 326
Γ	Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9098
Δ	Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 946
70 Α	Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9102
Β, Δ	Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 518
Γ	Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina

71 Α, Β Altenburg, Staatliches Lindenau-Museum αρ ευρ 336
Γ Βατικανο, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ inv 9104
Δ Βατικανο, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ 17839
Ε, ΣΤ Μυτιληνη, Μουσείο αρ ευρ 592
Ζ Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης

72 Α, Γ Παρισι, Musee du Louvre αρ ευρ N 2821 (ED 180)
Β Benevento, αρ ευρ P I 3294
Δ Μιλανο, Συλλογη H A (πρώην ιδιωτική συλλογή Caputi αρ ευρ 445)

73 Α Μελβουρνη, Ιδιωτική συλλογη Geddes αρ ευρ GpA 4 8
Β, Ε Βιεννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 837
Γ Καποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο εργων τέχνης
Δ Κόρινθος, Αρχαιολογικο Μουσείο αρ ευρ C 37 276

74 Α, Β Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τέχνης
Γ Πολύγυρος, Μουσείο αρ. ευρ 8 75
Δ, Ε Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ. ευρ 3245

75 Α, Γ Καποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο έργων τεχνης
Β Οξφόρδη, Ashmolean Museum αρ ευρ 1954 230
Δ, Ε Κάποτε στο Λονδίνο, Εμπόριο έργων τέχνης

76 Α, Γ Los Angeles, County Museum of Art αρ ευρ 50 8 34 (A 5933 50 40)
Β, Δ Νεάπολη, Museo Archeologico Nazionale αρ ευρ 82920 (H 2200)

77 Α Μαδρίτη, Museo Arqueológico Nacional αρ ευρ 11017 (L 224)
Β Λονδίνο, British Museum αρ ευρ F 48 (1334)
Γ Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 506
Δ Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´ Antiques αρ ευρ 433

78 Α Παρίσι, Bibliothèque Nationale - Cabinet des Medailles et d´ Antiques αρ ευρ 435
Β Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery αρ ευρ. 5037 (x 2141)
Γ, Δ Κάποτε στη Νέα Υόρκη, Εμπόριο Έργων Τέχνης

79 Α, Β Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 910
Γ, Δ Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 908

80 Α, Δ	Ribbesbuettel bei Gifhorn, Ιδιωτική συλλογή Loebbecke
Β, Ε	Παρίσι, Musée du Louvre αρ ευρ G 510 (MR 14 - N 2778)
Γ, ΣΤ	Harvard, Fogg Museum αρ ευρ 60370
81	Ρώμη, Museo Nazionale di Villa Giulia αρ ευρ 1514
82 Α, Γ	Οξφόρδη (St Weonards), Ιδιωτική συλλογή καθηγητή Sir Roger Mynors
Β	Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1049
Δ	Bologna, Museo Civico αρ ευρ 318
83 Α	Erlangen, Universitaet αρ ευρ 307
Β	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 11559 (Ν 1130)
Γ, Δ	Adolphseck, Schloss Fasanerie αρ ευρ 79
Ε	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 27983 (Ε 65)
84 Α	Βρυξέλλες, Musées Royaux d´Art et d´Histoire αρ ευρ. R 275
Β	Upsala, University
Γ	Λονδίνο, British Museum αρ ευρ 1931.2-16 24
Δ	Giessen, Antikensammlung der Justus-Liebig-Universitaet αρ ευρ KIII 51
85 Α, Β	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12197
Γ, Δ	Capesthorne Hall, Ιδιωτική συλλογή Lt.-Col. Sir W H Bromley-Davidson
86 Α	Βατικανό, Museo Gregoriano Etrusco αρ ευρ. inv 9103
Β	Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1142
Γ	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12602 (Ν 1122)
87 Α, Β	Βιέννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1089
Γ, Δ	Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery αρ ευρ 48 73
88 Α	Woburn Abbey, Ιδιωτική συλλογή του Δούκα του Bedford
Β	Κάποτε στο Λονδίνο, Ιδιωτική συλλογή Archibald Russell
Γ	Νέα Υόρκη, Metropolitan Museum of Art αρ ευρ 24.97 36
89 Α, Β, Γ	Βιεννη, Kunsthistorisches Museum αρ ευρ 1025
Δ	Αθήνα, ΕΑΜ αρ ευρ 12251 (Ν 1109)

90 Α, Γ. Αθήνα, ΕΑΜ αρ. ευρ. 12251 (Ν. 1109)

Β. Βαλτιμόρη, Walters Art Gallery αρ. ευρ. 48.75

Δ. Βρυξέλλες, Musées Royaux d´Art et d´Histoire αρ. ευρ. R 276

91 Α. Βρυξέλλες, Musées Royaux d´Art et d´Histoire αρ. ευρ. R 276

Β. Los Angeles, County Museum αρ. ευρ. 50.8.38 (A 5933.50.44)

Γ. Ferrara, Museo Archeologico Nazionale di Spina αρ. ευρ. 3116

Δ, Ε. Woburn Abbey, ιδιωτική συλλογή του Δούκα του Bedford



Α. MEL 1



Β. MEL 1



Γ. MEL 3



Δ. MEL 3



Ε. MEL 2



Α. MEL 4



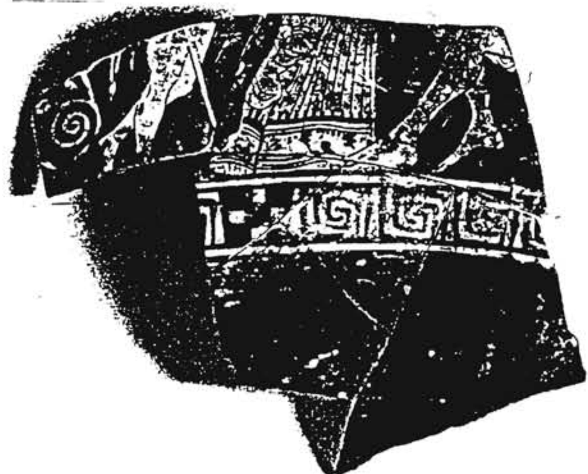
Β. MEL5



Γ. MEL 5



Δ. MEL 7



Ε. MEL 7



Α. MEL 8



Β. MEL 8



Γ. MEL 9



Δ. MEL 12



Α. MEL 12



Β. MEL 12



Γ. MEL 12



A MEL 12



B. MEL 12



Α. MEL 13



Β. MEL 13



Γ. MEL 13



Α. MEL 14



Β. MEL 14



Γ. MEL 15



Α. MEL 17



Β . MEL 18



MEL 19



Δ. MEL 19



A. MEL 16



Γ. MEL 16



B. MEL 20



Α. MEL 26



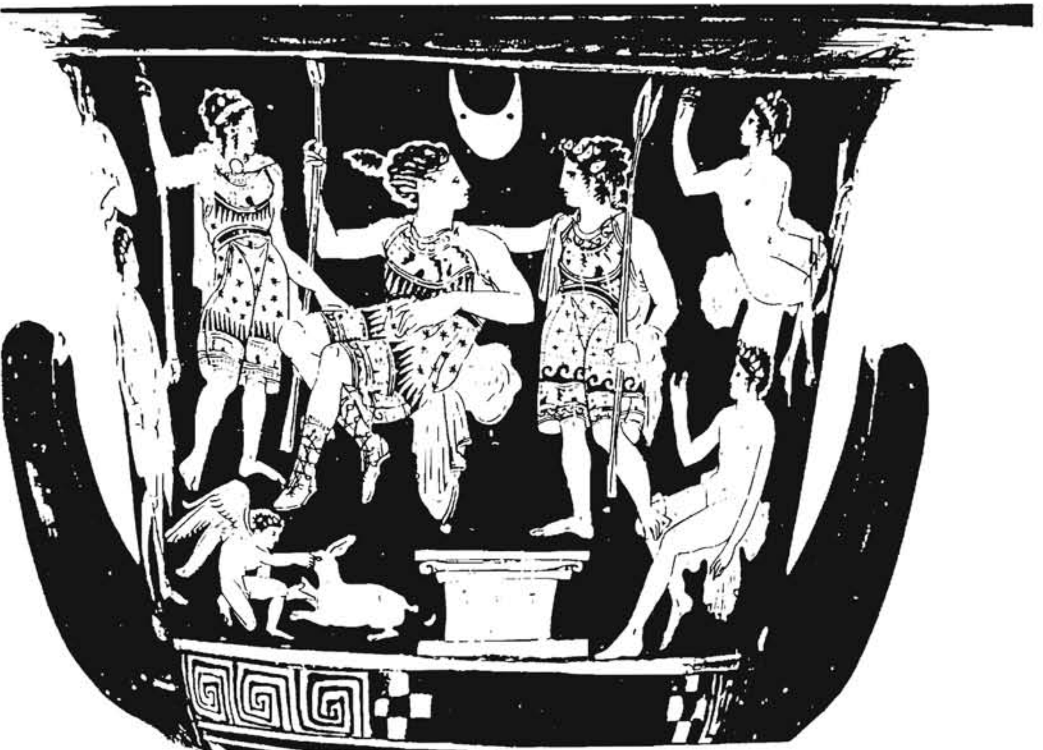
Β. MEL 26



Γ. MEL 25



Δ. MEL 26



Α. MEL 28



Β. MEL 28



Γ. MEL 29



Δ. MEL 27


MEL 33


Β. MEL 32


Γ. MEL 34


Δ. MEL 33


Ε. MEL 32


ΣΤ. MEL 30



Α. MEL 35



Β. MEL 35



Γ. MEL 36



Δ. MEL 36



Α. MEL 38



Β. MEL 37



Γ. MEL 39



Δ. MEL 41



Α. MEL 40



Β. MEL 42



Γ. MEL 44



Δ. MEL 40



Ε. MEL 42



ΣΤ. MEL 44



Α. MEL 53



Β. MEL 47



Γ. MEL 43



Δ. MEL 53

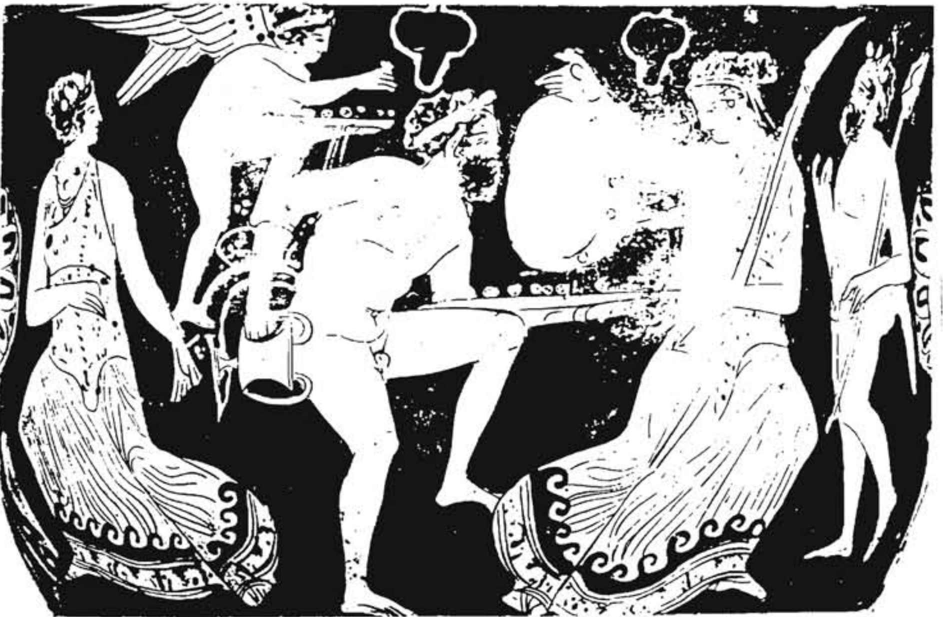


Ε. MEL 47



ΣΤ. MEL 45

ΠΙΝ. 17


Α. MEL 49

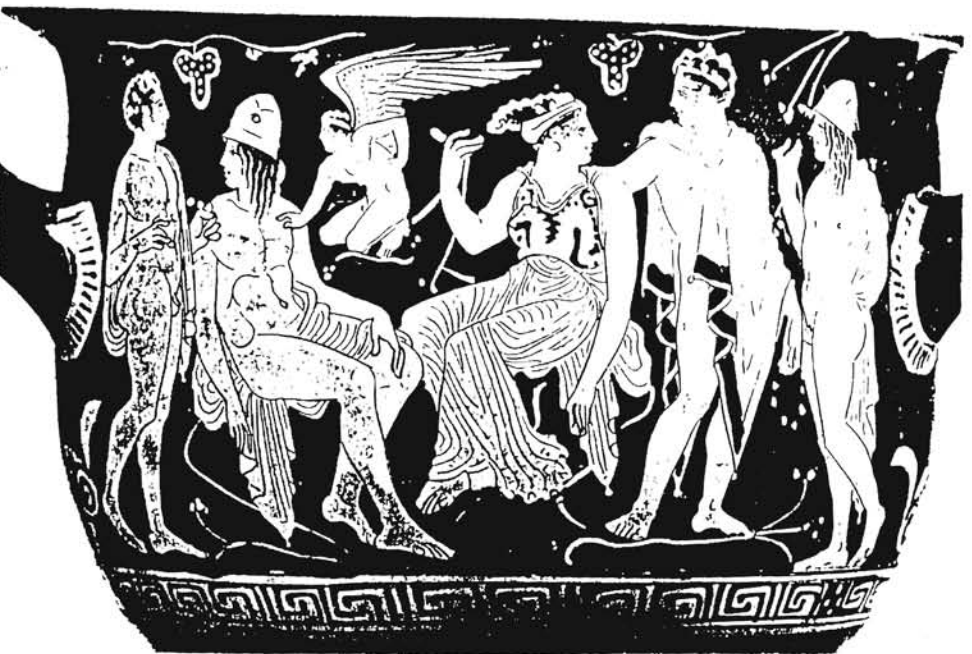

Β. MEL 50


Γ. MEL 46

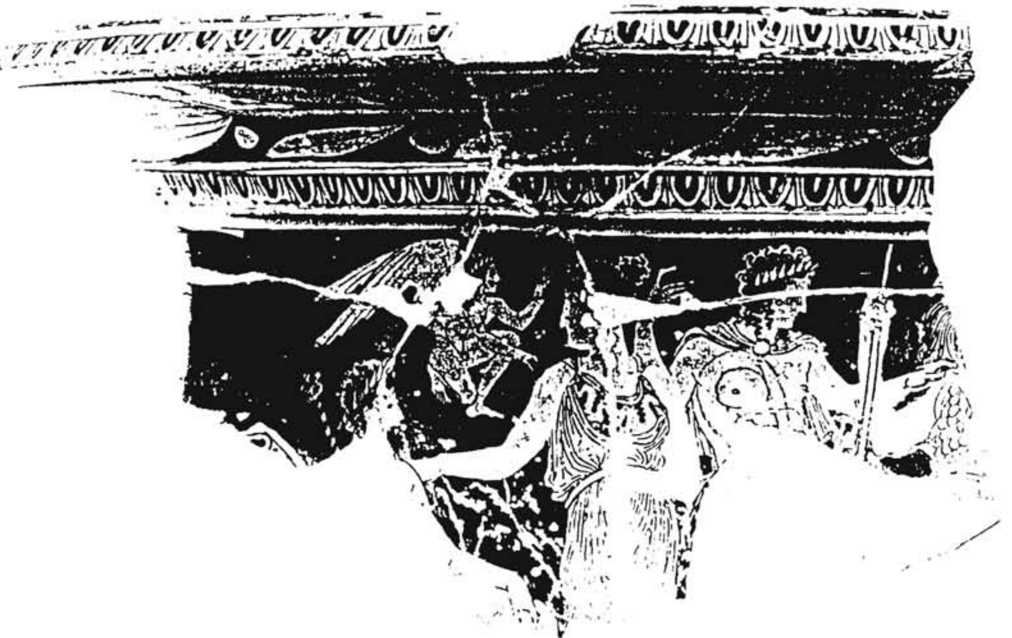

Δ. MEL 49


Ε. MEL 50


ΣΤ. MEL 48



A. MEL 51



B. MEL 52



Γ. MEL 51



Δ. MEL 54



Α. MEL 55



Γ. MEL 58



Β. MEL 57



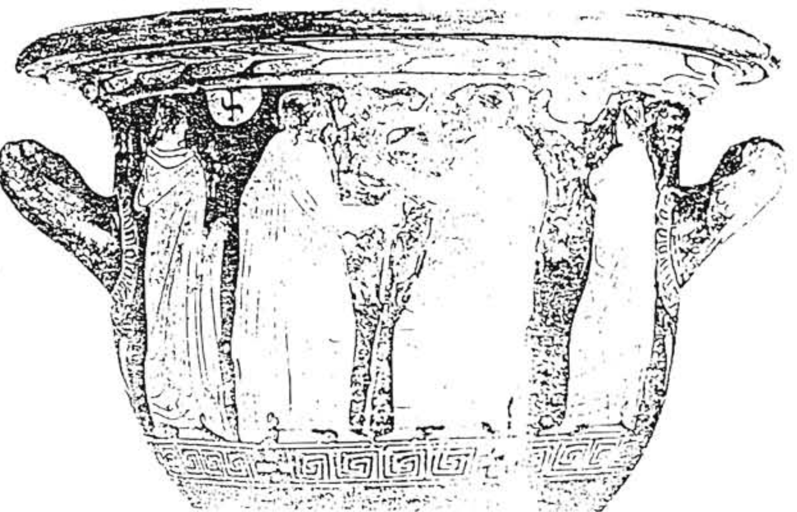
Δ. MEL 57



Α. MEL 59



Β. MEL 62



Γ. MEL 59



Δ. MEL 62



Α. MEL 61



Β. MEL 63



Γ. MEL 61



Δ. MEL 63



Α. MEL 64



Β. MEL 65



Γ. MEL 69



Δ. MEL 69

Α. MEL 66



Β. MEL 68



Γ. MEL 70



Δ. MEL 66



Ε. MEL 68



ΣΤ. MEL 70



Α. MEL 72



Β. MEL 83



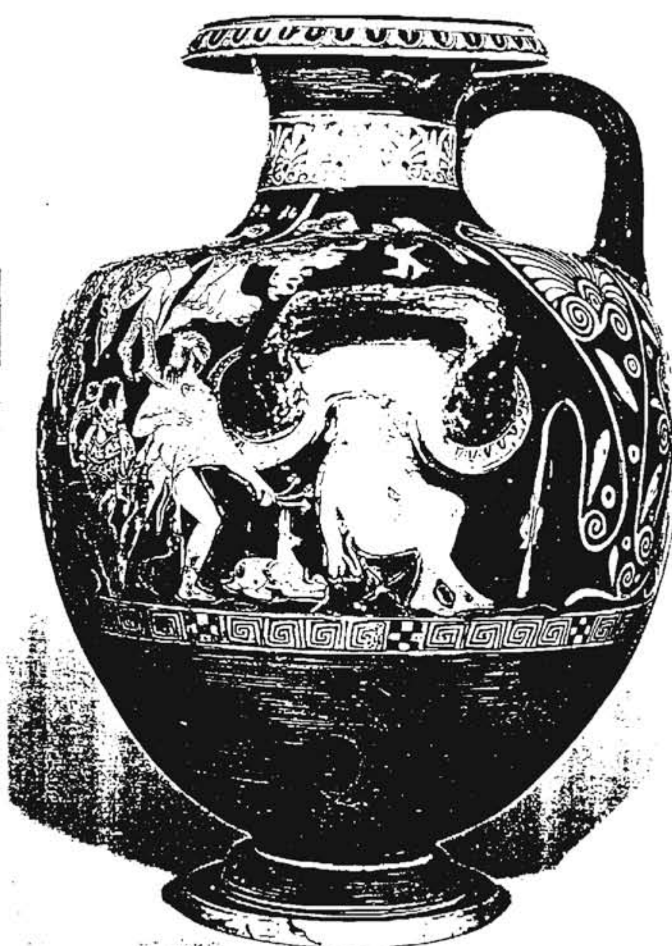
Γ. MEL 82



Δ. MEL 84



A. MEL 74



B. MEL 74



Γ. MEL 74



Δ. MEL 74



A. MEL 75



B. MEL 76



Γ. MEL 76



Δ. MEL 76



Α. MEL 77



Β. MEL 79



Γ. MEL 78



Α. MEL 81



Β. MEL 81



Γ. MEL 81



Δ. MEL 81



Α. MEL 87



Β. MEL 90



Γ. MEL 88



Δ. MEL 90



A. MEL 91



B. MEL 92



MEL 91



Δ. MEL 92



Α. MEL 98



Β. MEL 105



Γ. MEL 98



Δ. MEL 105



Α. MEL 100



Β. MEL 101



Γ. MEL 100



Α. MEL 106



Β. MEL 107



Γ. MEL 106



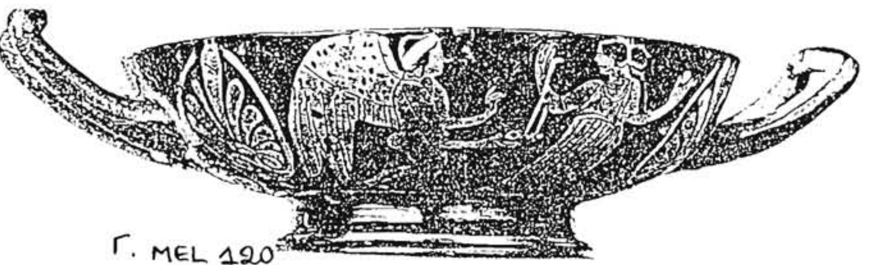
Δ. MEL 107



Α. MEL 118



Β. MEL 120



Γ. MEL 120



Δ. MEL 121



Ε. MEL 122



A. MEL 123



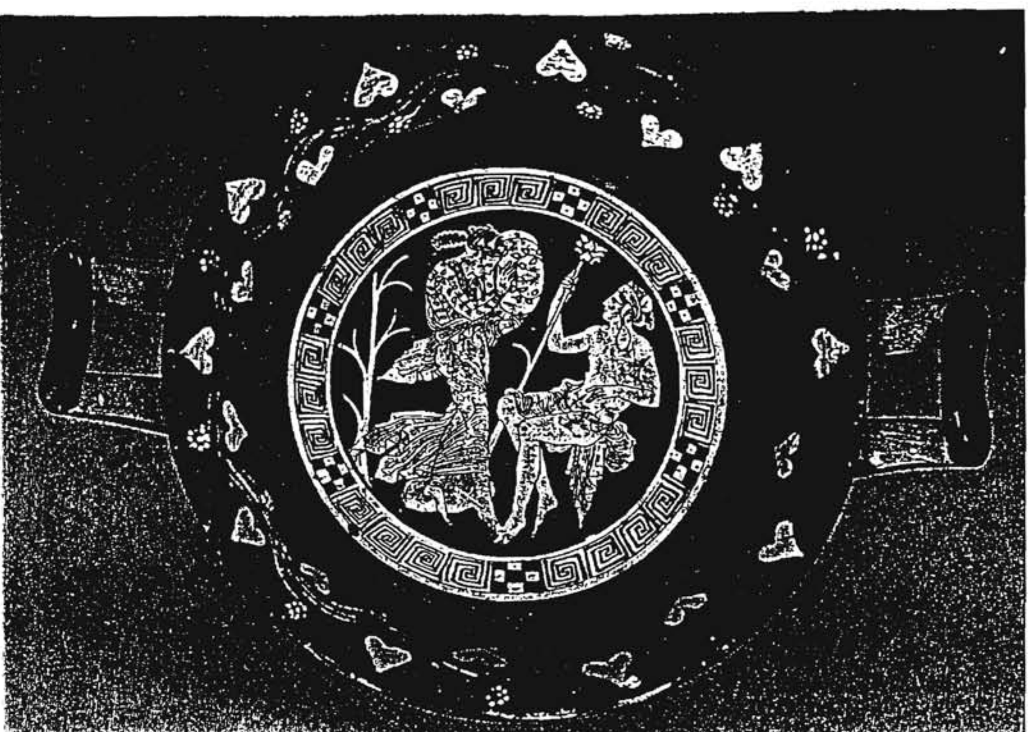
B. MEL 127



A. MEL 127



B. MEL 127



Α. MEL 128



Β. MEL 129



Γ. MEL 199



Δ MEL 199



Α. MEL 130



Β. MEL 149



Γ. MEL 143



Δ. MEL 130



Ε. MEL 134

A. MEL 132



B. MEL 132


Α. MEL 136


Β. MEL 139


Γ. MEL 137


Δ. MEL 141



Α. ΑΜΥΜ 1



Β. ΑΜΥΜ 1



Γ. ΑΜΥΜ 2



Δ. ΑΜΥΜ 2



Α. ΑΜΥΜ 4



Β. ΑΜΥΜ 4



Γ. ΑΤΗ 2



Δ. ΑΤΗ 2



Α ΑΤΗ 4



Β. ΑΤΗ 4



Γ ΑΤΗ 3



Δ ΑΤΗ 4


Α. ΑΤΗ 6


Β. ΑΤΗ 6


Γ. ΑΤΗ 8


Δ. ΑΤΗ 6


Ε. ΑΤΗ 5


ΣΤ. ΑΤΗ 5



Α. ΑΤΗ 7



Β. ΑΤΗ 7



Γ. ΑΤΗ 7



Δ. ΑΤΗ 9



Ε. ΑΤΗ 9



ΣΤ. ΑΤΗ 9



Α. ΑΤΗ 12



Β. ΑΤΗ 11



Γ. ΑΤΗ 12



Δ. ΑΤΗ 11



Ε. ΑΤΗ 11



A. ATHE 1



B. ATHE 1



Γ. ATHE 2



Δ. ATHE 2



E. ATHEN 3



ΣΤ. ATHEN 3


Α ATHEN 1


Β ATHEN 1


Γ ATHEN 2


Δ ATHEN 2



Α. BUD 1



Β. BUD 1



Γ. BUD 3



Δ. BUD 3



Ε. BUD 2



ΣΤ. ERB 22



A. BUD 4



B. CNY 1



Γ. BUD 4



Δ. CNY 2



A. DUB 1



B. ERB 1



Γ. ERB 3



A. DUB 2



E. ERB 1



ST. ERA 3



A. ERB 2



B. ERB 2



Γ. ERB 2



E. FDA 4





Α. ERB 6



Β. ERB 8



Γ. ERB 7



Δ. ERB 6



Ε. ERB 8



ΣΤ. ERB 9



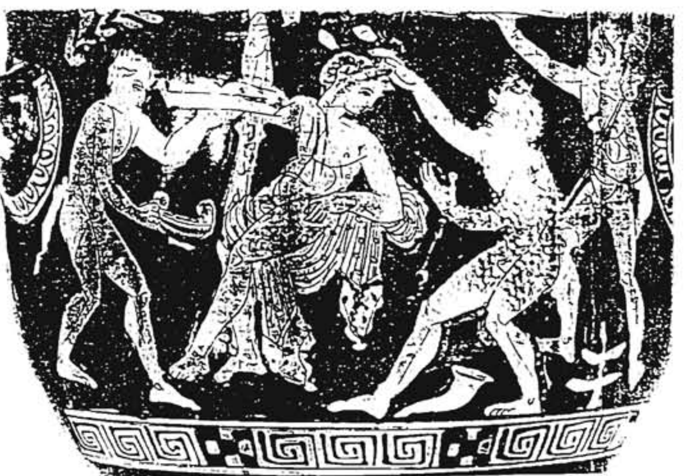
A. ERB 10



B. ERB 13



Γ. ERB 12



Δ. ERB 11



E. ERB 15



ST. ERB 22


Α. ERB 16


Β. ERB 16


Γ. ERB 20


Α. ERB 20



A. FAB 1



B. FER 1/2/3



Γ. IPHI 1



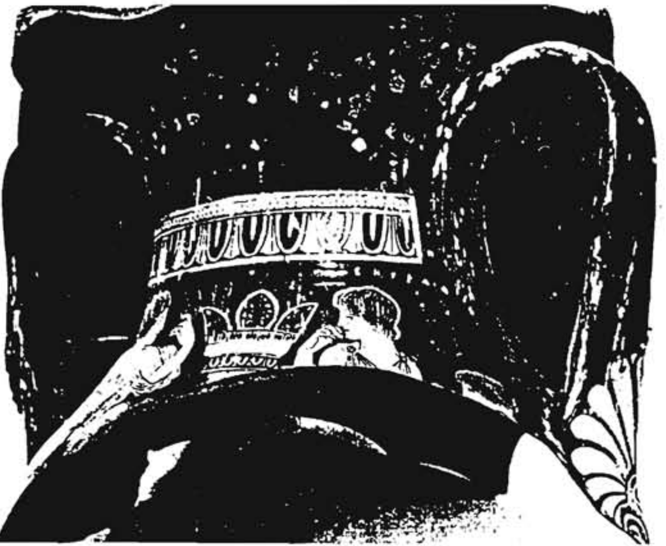
Δ. FAB 1



E. HAR 2



ST. IPHI 1


A. JEN 1


B. JEN 1


Γ. JEN 3


Δ. JEN 3



A. KHAN 4



B. LO 1



Γ. LO 1



Δ. KHAN 4



E. LO 2



ΣΤ. LO 2



A. LO 3



B. LO 5



Γ. LO 5



A. LO 6



E. LO 6



Α. LON 6



Β. LON 1



Γ. LON 4



Δ. LON 4



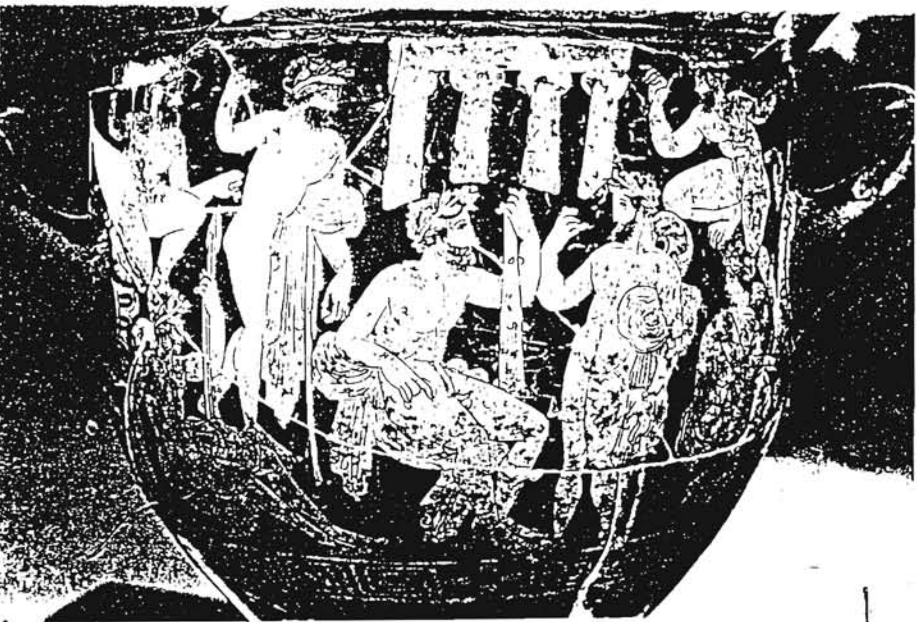
Ε. LON 5



ΣΤ. LON 5



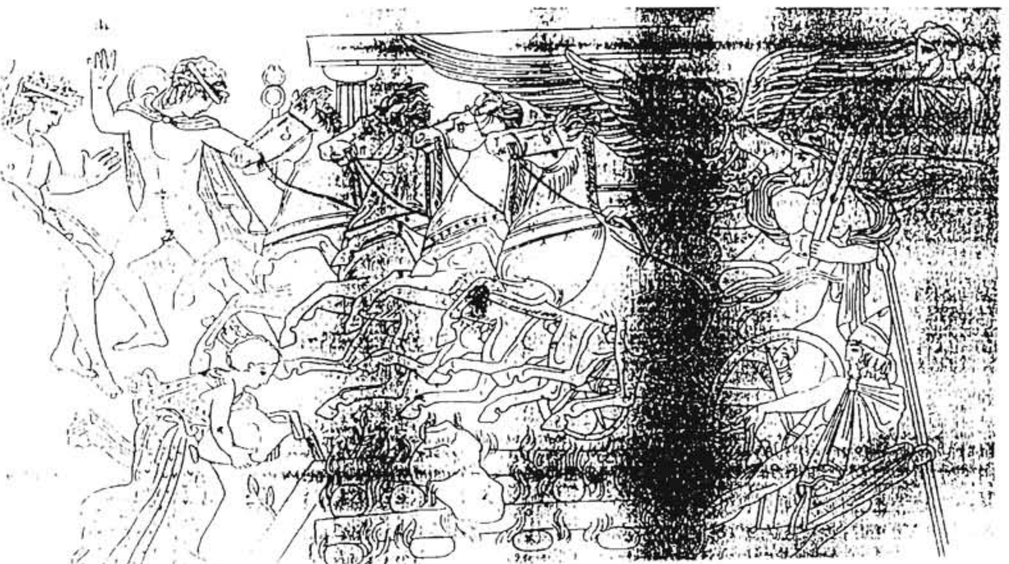
A. LON 2



B. LON 9



Γ. LON 2



Δ. LON 7



Α. LON 10



Β. LON 10



Γ. LON 11



Δ. LON 11



Α. LON 12



Β. LON 13



Γ. LON 13



Δ. LON 14



Ε. LON 14



Α. LON 17



Β. LON 20



Γ. LON 21



Α. LOND 2



Β. LOND 2



Γ. LOND 5



Δ. LOND 5



A. LOND 3



B. LOND 4



Γ. LOND 3



Δ. LOND 4



A. LOU 2



B. LOU 2



Γ. LOU 2



Δ. LOU 4



E. LOU 3



ΣT. LOU 3



Α. LOU 5



Β. LOU 6



Γ. LOU 8



Δ. LOU 9



A. LOUV 1



B. LOUV 2



Γ. LOUV 3



A. LOUV 4



A. LOUV 6



B. LOUV 8



Γ. LOUV 7



A. LOUV 8



A. LOUVR 1



B. LOUVR 1



Γ. LOUVR 2



Δ. MADR 2



E. ROD 1



ST. ROD 1



Z. MADR 3



Α. ΜΟΝΤ 1



Β. ΜΟΝΤ 4



Γ. ΜΟΝΤ 1



Α. ΜΟΝΤ 6



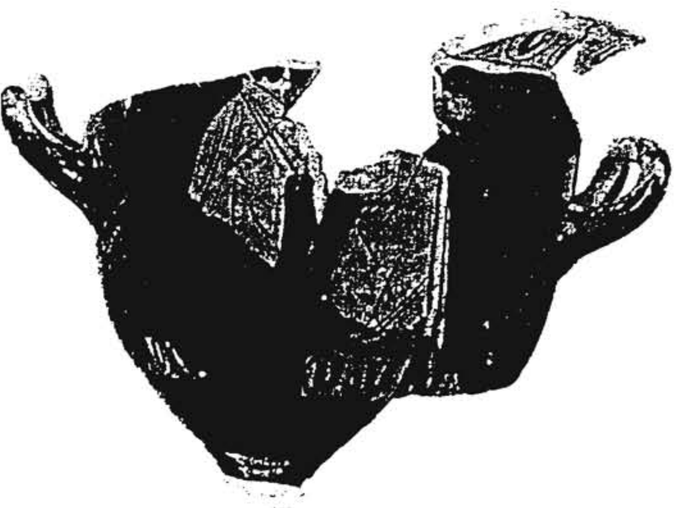
Α. MONT 7



Β. MONT 10



Γ. MONT 8



Α. MONT 12



Ε. MONT 10



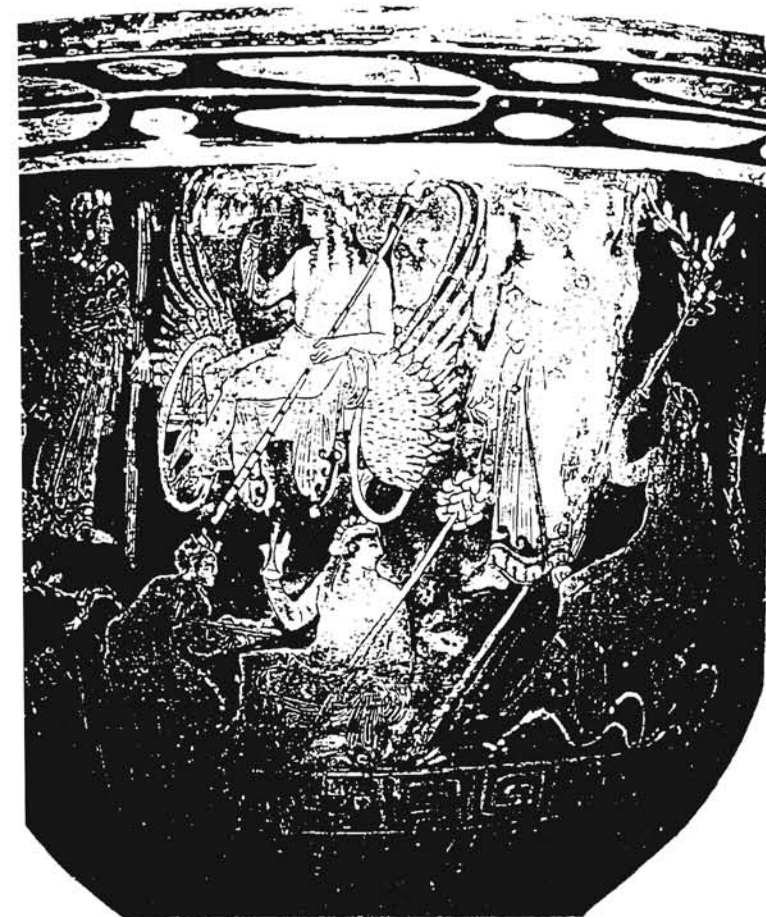
Α. ΝΑ 1



Β. ΝΑ 1



Γ. ΝΑ 5



. ΝΑ 3



Ε. ΝΑ 3


A. NA 4


B. NO 1


Γ. NA 4


Δ. NO 3

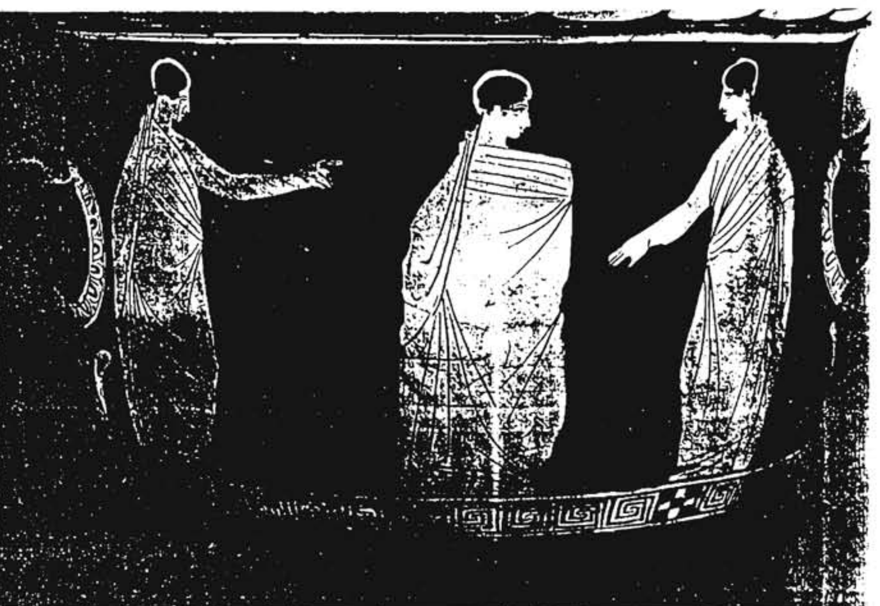

E. NO 3



Α. ΝΟ 2



Β. ΟΙΝ 2



Γ. ΝΟ 2



Δ. ΟΙΝ 2



Α. OIN 3



Β. PER 1



Γ. PER 4



Δ. PER 2



A. PER 7



B. PER 8



Γ. PER 9



Δ. PER 9



A. PHIL 2



B. PHIL 2



Γ. PHIL 3



Δ. PHIL 3



A. RiB 1



B. RiB 2



Γ. ROD 4



A. RiB 1



E. RiB 2



ΣΤ. ROD 4



Α. UPS 1



Β. UPS 1



Γ. UPS 1



Δ. UPS 1



Α. UPS 2



Β. UPS 8



Γ. UPS 2



Δ. UPS 9



Α. UPS 12



Β. UPS 3



Γ. UPS 6



Δ. UPS 6



Ε. UPS 4



A. UPS 11



B. UPS 10



Γ. UPS 5



Δ. UPS 7



A. UPS 13



B. UPS 13



Γ. UPS 14



Δ. UPS 14



Α. VAT 1



Β. VAT 2



Γ. VAT 3



A. VIEN 1



B. VIEN 1



Γ. VIEN 2



A. VIEN 2



A. VIEN 6



B. VIEN 7



Γ. VIEN 8



A. VIENN 1



B. VIENN 1



Γ. VIENN 1



Δ. VIENN 9



A. VIENN 2



B. WD 1



Γ. VIENN 2



Δ. WD 3



Α. WD 3



Β. WD 5



Γ. WD 6



Δ. WD 4



Ε. WD 4



